
3 1761 08831831 6





EDITORIAL-AMÉRICA

Director-propietario: R. BLANCO-FOMBONA

PUBLICACIONES:

I

Biblioteca Andrés Bello (**literatura**).

II

Biblioteca Ayacucho (historia).

III

Biblioteca de Ciencias políticas y sociales.

IV

Biblioteca de la Juventud hispano-americana.

V

Biblioteca de obras varias (**españoles e hispano-americanos.**

VI

Biblioteca de historia colonial de América.

VII

Biblioteca de autores célebres (**extranjeros).**

VIII

Biblioteca porvenir.

IX

La Novela para todos.

De venta en todas las buenas librerías de España y América.

Imp. de A. G. Izquierdo.—Doctor Mata, 3.—Madrid.—Teléf. 16-12 M

CONVERSACIONES LITERARIAS

BIBLIOTECA DE AUTORES VARIOS

(ESPAÑOLES Y AMERICANOS)

SE HAN PUBLICADO:

VII.—EDMUNDO GONZÁLEZ-BLANCO: *Voltaire*. (Su biografía.—Su característica.—Su labor.)—Precio: 4,50 pesetas.

VIII.—E. GÓMEZ CARRILLO: *Tierras mártires*.—Precio: 3 pesetas.

IX.—MANUEL MACHADO: *Sevilla y otros poemas*.—Precio: 2,50 pesetas.

X.—EMILIO CASTELAR: *Vida de Lord Byron*.—Precio: 3 pesetas.

XI.—R. CANSINOS-ASSENS: *Poetas y prosistas del novecientos*. (España y América) —Precio: 4 pesetas.

XII.—R. BLANCO-FOMBONA: *Pequeña Opera lírica*.—*Trovadores y Trovas*.—Precio: 3,50 pesetas.

XIII.—RAFAEL LASO DE LA VEGA.—*El corazón iluminado y Otros poemas*.—Precio: 3,50 pesetas.

XIV.—JOSÉ SÁNCHEZ ROJAS: *Paisajes y cosas de Castilla*.—Precio: 3,50 pesetas.

XV.—EMILIO CASTELAR: *Recuerdos de Italia*.—Precio: 4 pesetas.

XVI.—PEDRO DE RÉPIDE: *La lámpara de la fama*.—Precio: 3,50 pesetas.

XVII.—R. CANSINOS-ASSENS: *Salomé en la literatura*.—Precio: 4 pesetas.

XVIII.—JOSÉ CAMINO NESSI: *Hogueras en la noche*.

XIX.—J. DELEYTO Y PEÑUELA: *Lecturas americanas*.—Precio: 3,50 pesetas.

XX.—R. GÓMEZ DE LA SERNA: *El Drama del Palacio deshabitado*.—Precio: 5,15 pesetas.

XXI.—ANTONIO DE HOYOS Y VINENT: *Las señoritas de la zapateta*.—Precio: 3,45 pesetas.

XXII.—ANTONIO DE HOYOS Y VINENT: *La pasión, la sangre y el mar*.—Precio 4,50 ptas.

XXIII.—CRISTÓBAL DE CASTRO: *Láis de Corinto, La gran duquesa, Luna y lunera* (Novela).—Precio: 3,90 pesetas.

XXIV.—FRANCISCO VILLAESPESA: *Panderetas sevillanas*.—*Tierra de encanto y maravilla*. (Poesías).—Precio: 3,75 pesetas.

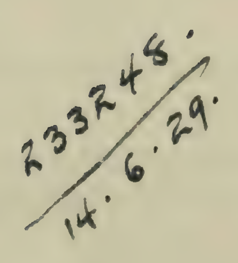
XXV.—R. CANSINOS-ASSENS.—*Etica y estética de los sexos*.—Precio: 4,60 pesetas.

XXVI.—ENRIQUE DIEZ-CANEDO: *Conversaciones literarias*.

ENRIQUE DIEZ-CANEDO

CONVERSACIONES LITERARIAS

(1915-1920)



EDITORIAL-AMERICA
MARTIN DE LOS HEROS, 83
MADRID



EL MAESTRO

Un maestro ha desaparecido de entre nosotros. ¡Es tan raro, en la España de hoy, tan raro, para los hombres que pasan de los treinta, sobre todo, lo que se quiere significar con esta palabra: maestro! El que se va, lo ha sido durante toda su vida, vida ejemplar como pocas, y, por ello, ha de seguir siéndolo aun después de muerto. Al desaparecer de entre nosotros, se lleva Don Francisco Giner de los Ríos el respeto de todos, hasta el de aquéllos que no participaron de sus ideas.

La cualidad de maestro es el rasgo saliente de su fisonomía. El maestro, no siempre lo encontramos, casi nunca lo encontramos en las aulas: habrá en ellas hombres eminentes que nos inicien en los principios, en los métodos de una disciplina, que nos habiliten para seguir, por cuenta propia, trabajando en una dirección, hacia donde un impulso primero nos lanzara; si hay también maestros, serán muy contados, porque no lo es quien quiere, sino aquél que ha re-

cibido, con el sér, dón de magisterio. Maestro puede ser un hombre sin letras, y notorio es que los grandes sabios no suelen resultar, por añadidura, grandes maestros. Si les damos nombre de tales, ha de entenderse en un sentido restrictivo, que lo limita al terreno de la ciencia o arte que enseñan. Con exacto conocimiento se inventaron y aplicamos hoy en el sentido que tienen para nosotros, las palabras catedrático, profesor; la de maestro, se la reservamos a los que primeramente tuvieron a su cuidado nuestras inteligencias infantiles, enseñándonos no *algunas cosas,* sino *a ver las cosas*, o a los que tuvieron el deber de hacerlo; más humildes en las categorías de nuestra sociedad, con estarles encomendada la más noble función, que amplía y perfecciona la obra paterna. Y maestro viene a ser, más que nadie, aquél que despertó en nosotros algo que dormía, aquél que nos ensanchó los horizontes del vivir y del pensar, aquél, en una palabra, que, tal vez sin enseñarnos nada concreto, nos puso en camino de descorrer, por nosotros mismos, algo del velo que nos encubre la propia personalidad, que nos hizo ver lo más conforme a nuestra naturaleza y nos decidió a seguirlo sin desmayo.

De estos últimos fué Don Francisco Giner para cuantos a él se llegaron.

Su persona tenía tal atractivo que desde el primer momento cautivaba. No era un hombre

como los que vemos todos los días, aquel viejecillo pequeño de cuerpo, enjuto de carnes, de recia barba corta, que evocaba en su aspecto figuras de leyenda dorada; asceta laico en quien revivía con toda su nerviosa movilidad, el tipo del San Pedro que, en el *Entierro del Conde de Orgaz*, apoyado en las nubes, deja colgar de su mano descarnada las llaves del cielo, por arte del pintor Dominico Theotocópulo. Una conversación con aquel hombre, que salía de sí mismo para verterse todo él en el ánimo del que le hablaba, era algo insólito, algo que a la vez infundía temor y consuelo. Cada pregunta suya, abría perspectivas inesperadas; y su interlocutor veíase muchas veces sorprendido, porque, aquello que contestaba nunca pensó que se le llegara a ocurrir, siendo como era su íntimo pensar. ¡Qué sabio, qué noble confesor de almas! Era Don Francisco Giner eso que rara vez se encuentra, un consejero, un amigo, aun para el que por primera vez le veía, por aquel dón de magisterio innato que nadie habrá poseído en grado más eminente que él. Y este magisterio, ejercíalo de manera tan espontánea, tan comunicativa de puro afectuosa, tan exenta de todo empaque y sombra de autoridad que, con ser tanta la suya, se le hablaba como a un amigo, como a un hermano un poco mayor. Esto fué lo principal de su obra en el mundo; obra que con él se pierde para no dejar sino el recuerdo vivo

en la memoria de los que llegaron a tratarle y un alto ejemplo que exaltar. En sus escritos, algo flota del espíritu que prodigó en vida. Dice así en un estudio sobre la acción moral de la juventud: «El primer deber—y el primer placer—de cada hombre para consigo mismo, es el de ser *hombre:* lo cual implica, como toda fórmula, en su aparente simplicidad, muchas cosas, bastante complejas, objetivas o subjetivas... Todo cultivo—y aun culto—de la individualidad es inseparable del cultivo de la humanidad, de lo universal y absoluto en nosotros, o, si se quiere, de los fines divinos en el orden del mundo... ¿Y cómo servir a la humanidad, sin servirse a la par a sí mismo, aprovechando de rechazo el fruto de nuestra obra objetiva? De ella, ante todo y sobre todo, pende la formación del ser original que cada cual lleva siempre consigo, vivo o muerto, muerto las más veces, en la vulgaridad de un promedio incoloro...» Cuantos se acercaron a él, salieron mejorados y ennoblecidos. ¿Lograron todos descubrir en el fondo de su sér, para exteriorizarla, la personalidad, la individualidad propia? Lograron, por lo menos, hallarse frente a una norma de vida pura, sin más que seguir el modelo que él les ofrecía con la suya inmaculada.

Su entereza de carácter se manifestó en las vicisitudes de su vida universitaria. Por dos veces fué separado de la cátedra que regía en

la Universidad Central, y en ambas se puso de manifiesto la fe que tenía puesta en sus ideas, y si en los tiempos duros se mantuvo firme y sin doblegarse, para los días de calma guardó su dulzura y suavidad de espíritu. En aquella cátedra de la Universidad, muchos le conocieron para no volver a separarse de su lado. Pero su labor más larga, en la que puso todas las energías y todos los amores de su alma, fué la de la Institución Libre de Enseñanza. En ella quedan muchos hombres que él formó, que le rodearon en vida de solícito afecto y culto filial. Mas para aquella casa es pérdida irreparable la suya; de tal modo se había compenetrado con sus fines, le había dado impulsos y marcado derroteros, que era Don Francisco Giner su encarnación viviente.

Conservábase, con los años, hasta estos meses últimos, fuerte y ágil como un muchacho. Interesábase por todas las manifestaciones de nuestra vitalidad; asistía, modesto, deseoso de que nadie reparase en él, desde un lugar cualquiera, mejor cuanto menos señalado, a cursos, a conferencias, a conciertos; en ocasiones veíasele tomar rápidamente una nota. Su afán de saber, no se saciaba y era bien manifiesto en todo instante; en cambio, nunca se le veía afán de enseñar, enseñando siempre.

El monte del Pardo con sus nobles encinas, las alturas del Guadarrama, eran sus lugares de

solaz y esparcimiento. Todos sus descansos, en ellos transcurrían. Acompañábanle discípulos, familiares suyos. Una fotografía le muestra solo, sentado en medio del monte, como un ermitaño de Velázquez que aguardara la visita de otro eremítico varón o la llegada del cuervo con el rubio pan en el pico. Así había de ser la efigie que le conmemorara para la eternidad. En esa brava y austera naturaleza de Castilla, que tanta semejanza tiene con lo que corporalmente fué, o en otra actitud familiar, como las que sorprendían los escultores helénicos, con una gracia y una melancolía infinitas, para dejarnos el reflejo de la vida diaria en las maravillosas estelas sepulcrales, no destinadas a un cementerio de llanto y dolor, sino a ser puestas a lo largo de las vías ciudadanas, junto al correr de la existencia multiforme, en los lugares mismos por donde pasan los viejos que meditan, los hombres que trabajan y luchan, los jóvenes que cantan, ríen y aman.

22-II-1915.

LEYENDO A AZORÍN

«Durante un momento nos detenemos a reposar.» Con estas palabras, escritas en los comienzos de su libro *Al margen de los clásicos*, nos marca Azorín su intento al trazarlo. Es

un libro de reposo, de introspección, de recuerdo. Más que notas puestas al margen de otros libros, como el autor, quedándose corto, sugiere, son los capítulos de éste como pausas en una descansada lectura. El ánimo en ellas abandonándose al impulso que la lectura le imprimió, vuela con fuerzas propias. Un personaje del novelista se confunde con aquel tipo familiar o con aquella silueta inolvidable, un momento entrevista en medio de la confusión cortesana, en la soledad de una población o por las afueras de una antigua ciudad, llenas de calma, pobladas de los rumores que llegan de lejos, el rodar de un vehículo, unas palabras distintas, de trunco sentido, un tañer de campanas, todo ello transfigurado por la lejanía, ungido con algo de la pureza que tiene el aire próximo. Un paisaje hallado en los versos de un poeta, funde sus líneas con las de aquel trozo de tierra que en un día dado nos produjo análoga emoción. Lo personal, lo más íntimo y nuestro, vuelve a nosotros en este pasaje, en esa página, en aquella estrofa; cerramos el libro, y dejamos vagar a la mente. Somos nosotros entonces el novelista o el poeta; nos sustituímos a él; aquéllo que le damos le hace más nuestro, y salimos después de sus páginas con el alma llena de afectuosa gratitud. Apostillas, no. Aquí falta la sequedad de la abreviatura, el filo de la rápida objeción, la ostentación, siquiera mo-

mentánea, del propio ingenio y saber. ¡Oh, si leyéramos siempre así!

La lectura de los clásicos, la lectura en general, para el que sabe leer, constituye, aunque se haga por puro deleite, algo que transciende y se eleva sobre el momento fugaz. A los más de los lectores no les importa, cuando leen a fray Luis de León, que fray Luis imitase a Horacio; y, sin conocer las fechas de su nacimiento y muerte, sin tener noticia de sus procesos y contrariedades, se puede gozar de sus poesías con placer cabal. Cuando el escritor necesita del comentario erudito, cuando aun necesitándolo, no hay algo en él que se sobreponga con plenitud de sentido a la labor adjetiva del exégeta, está muerto. Y en vano se tratará de volverlo a la vida. Vemos así macizos volúmenes acerca de escritores obscuros antes y después de haberse ocupado de su existencia doctos rebuscadores de archivos, y vemos brillar con clara y propia luz obras humildes que nadie ha tocado, que nadie quiere tocar.

Azorín elige entre sus libros los que andan en manos de todos: el Romancero, Cervantes, Góngora, Quevedo, otros más, de nombre igualmente sonado. Entre ellos, desconocido para la mayor parte del público, uno se destaca: José Somoza. ¿Es Somoza un clásico digno de hombrearse con los que hemos nombrado arriba? No, por cierto. Pero en su obra ha encontrado

Azorín, como lector, algo igualmente interesante; ha encontrado escenas, figuras, ideas, palpitaciones de la realidad española en un momento dado de nuestra vida nacional.

No ha tenido nunca la vida española investigador más apasionado que Azorín. Antes de que publicara, en 1900, *El Alma Castellana*, en sus primeros libros advertíase ya la preocupación por lo fundamental e inmutable del espíritu de nuestra patria. Aquellos estudios de la vida en los grandes siglos, a través de sus escritores y cronistas; aquel descartar el estruendo y el heroísmo, únicos ejemplos que suelen ofrecerse a la posteridad, para desentrañar lo íntimo, familiar y diario en que se vierte lo más hondo de la personalidad de todas las épocas; sus andanzas después por esos grandes poblados de Castilla, por esos campos abiertos de la Mancha, por esas villas de Levante en que el ruido de los talleres cada día se apaga un poco más, todo ello nos muestra un amor a lo perdurable de la raza, que se afirma a cada etapa nueva, a cada nueva elegía.

En los capítulos de *Al margen de los clásicos* como en otros de libros anteriores *(Los valores literarios, Clásicos y modernos, Castilla, Lecturas españolas)*, el alma de España palpita de ese modo nostálgico y quieto que tienen las evocaciones reposadas de lo que ha sido y vemos volver. «Vivir es ver volver», ha escrito Azorín

algún día. Y como el autor, sobre las páginas de sus clásicos, deja flotar su espíritu trasladándose de la vida evocada, fija por un ala al pasar a la vida de siempre, así nosotros, entre las páginas de Azorín, gustamos de evocar las sensaciones que nos diera lo nuevo que nos hizo sentir, las frases en que se nos presentó. Ya es aquel Azorín extrañamente sugestivo, que empleaba el *yo* a todo pasto y tenía un paraguas rojo y concretaba, en sartas de nombres, vivas figuras de pueblo; pequeño filósofo que, dudando entre un acta de diputado y un libro por escribir, se decidía por escribir el libro. Ya otro día, el libro abandonado y el acta admitida. Y el rumor de los artículos, comentados, vituperados, ensalzados, buscados por todos. Y aquellos periodiquitos de provincias, llenos por todas partes de la imitación de su estilo, cándida y no muy trabajosamente intentada. Y después, el Azorín que en *El Político* ajustaba, al parecer, su concepto a modelo vivo y parlante; y más tarde, el Azorín que de la labor y la palabra de un gobernante discutido deducía toda una doctrina política. Y siempre, por encima de todo, la virtud y la eficacia de un estilo que va soltando las modalidades con que nos deslumbró un momento para ascender a la plasticidad, dúctil, que hoy nos maravilla por la sencillez, como las altas cumbres llenas de nieve, majestuosas con un solo color y una sola línea.

Lejos está el otro Azorín, el batallador. Lejos al parecer, porque ahora, en sus realizaciones, en toda su actividad, se afirma lo que antes, en polémicas y acometidas, era una aspiración, un anhelo. Podrán discutirse su actitud política, su actitud literaria. Su valor, en uno y otro campo, nadie lo puede negar de buena fé. Alguien, más de una vez, ha evocado, tratando de dar a la evocación aire de estocada, aquellos lejanos días en que Azorín, acometedor, enérgico, sañudo, escribía en papeles avanzados palabras atrevidas. De aquellos días salieron éstos; de aquella fuerza en el ataque, esta serenidad en la afirmación. Y por eso Azorín, al darse un momento por enterado, supo recoger, sin rubor, sin cólera, el intencionado recuerdo, poniendo en la respuesta la noble elegancia del que, al parar un tajo, hiciese al enemigo, manteniéndose en su terreno, un gracioso saludo.

15-III-1915.

LA VUELTA DE PROTESILAO

Polacos, llegó la hora en que pueda tener realidad el sueño sagrado de vuestros padres y de vuestros abuelos.

(Proclama del Gran Duque Nicolás.)

En una desoladora tragedia de Estanislao Wyspianski, poeta y pintor eminente, Laodamia, viuda del héroe Protesilao, que fué al sitio de

Troya con cuarenta negras naves y cuyo nombre resuena en los versos de la Iliada, llora su pérdida, evoca su amada sombra, muere, desesperada de gozar nuevamente su amor. «En vano tiendo los brazos a un fantasma inaccesible; me flaquean los brazos en las ondas del aire», exclama, luego de haber sentido junto al espectro, vestido como el esposo, con brillante armadura, coraza, cinturón de bronce y grebas, que el propio Hermes le condujera de la mano, en sus actitudes, en sus abrazos y en su beso, el frío de la muerte.

No es una mera reconstitución literaria esta tragedia del poeta polaco, que data de 1899. El asunto, la sencilla trama y disposición de sus partes, las alusiones mitológicas que hinchen los versos, pudieran darle, para el lector no advertido, alguna semejanza exterior con obras como la *Electra*, de Hofmannsthal, o la *Fedra*, de Gabriel D'Annunzio. Mas toda ella es una ardiente alegoría, llena de patriótico pesimismo. En el ansia amorosa con que Laodamia sueña primero, cerca del sepulcro del héroe, con su ventura perdida; anhela después recuperarla, evocándole con riesgo de impiedad; se da muerte, por último, convencida de que todo fué vano, pone el poeta su visión del alma de Polonia, de la Polonia de su tiempo, desgarrada, oprimida, en poder de diversos señores, todos crueles, y más en particular de la Polonia austriaca, a la que pertenecía por su nacimiento.

Hoy, acaso el desenlace de la tragedia pudiera ser otro. He aquí que, en el gozo de la espera, exáltase Laodamia: «Voz de alegría resuena dentro de mi corazón. Soy toda suya y a ella gozosa os invito. Siervas mías, tejed coronas.» El coro, desconfiado, le contesta: «La voz tierna del corazón te llama; pero esa voz, ¿no es engañosa? ¿No te alucina la suerte adversa y a sus círculos mágicos te arrastra?» Pero nuevamente Laodamia ha sentido revivir sus esperanzas; nuevamente Polonia, en esta tempestad que se desencadena hoy sobre Europa, y en la que tanto le toca sufrir, ha descubierto rojas vislumbres de aurora. Y aunque hay voces que le piden cautela, como a la heroína trágica las doncellas del coro, ella sueña otra vez.

La suerte de Polonia, repartida entre la avidez de los imperios vecinos, desde 1772, condenada luego sin apelación en el Congreso de Viena, logró conmover por un momento el corazón de Europa. Los poetas románticos pulsaron por ella, en su lira, la cuerda de bronce. De nada sirvieron los cantos, y de nada sirvió el acero que en momentos de exasperación esgrimían en el campo legiones de patriotas. Polonia, sometida por la fuerza, soñaba con su libertad, pero, como Laodamia, veíala cada vez más inaccesible, y parecía dispuesta a dejarse morir.

Llegada la conflagración, los tres emperado-

res que tenían en sus Estados jirones del que fué reino de Juan Sobiesky, han acudido con promesas al alma de Polonia, han hecho relucir a sus ojos el espejuelo de la soñada liberación. Pero, ¿se resignará Polonia a ser feudo de un príncipe de Sajonia o de Hapsburgo, a vivir su propia vida bajo el cetro del Czar de todas las Rusias? Si la primera hipótesis, que la incorporaría al mundo germánico, no es satisfactoria, tampoco lo es la segunda. Polonia no esperaba mucho de las promesas de Rusia. Sabe que la misma voluntad de Nicolás II, las iniciativas de la Duma, se estrellan siempre contra una dura roca, mueren o se desvirtúan en las cámaras del Consejo Imperial. Con la toma de Leópolis, los temores se han aumentado. Es un nuevo territorio conquistado para Rusia y por ella reivindicado, no una porción de tierra polaca libertada del yugo germánico.

Polonia, pues, lo espera todo, tiene derecho a esperarlo todo, no de la generosidad de sus señores de hoy, sino de la evidente conveniencia de Europa, que se ha de poner de relieve en el futuro Congreso de la paz. Si esta es una «guerra contra la guerra», se ha de aspirar, en el momento de ajustar las paces, a que nunca más, en una contienda de lo porvenir, lleguen a estar frente a frente tantos millones de hombres, llegue a estar en suspenso la vida continental. El reconocimiento de las naciona-

lidades latentes, hoy absorbidas por otros pueblos, ha de ser uno de los medios más eficaces. Polonia, entonces, con sus veinte millones de hijos, volverá a constituirse en estado independiente; ella, que un día contuvo el avance de los turcos, se alzará de nuevo en los mismos instantes en que los turcos sean lanzados de sus últimos baluartes europeos. Pero, de rehacerse, quiere surgir de nuevo a la vida internacional, con sus propias fuerzas, levantada sobre los brazos y los corazones de sus hijos.

No hacemos más que resumir, con calurosa simpatía por nuestra parte—también los poetas románticos de España, y los más altos, cantaron la libertad de Polonia—, no hacemos más que resumir los argumentos y razones con que hoy los polacos llaman al corazón y al entendimiento de Europa. Repítese ahora, lo que Víctor Hugo imaginó en sus *Cantos del crepúsculo*. Maniatada, oprimiendo un crucifijo contra su seno, esperando a cada instante la muerte, al pie de la torre en que resuena la voz imperativa del amo, apretándose contra la pared mojada por su llanto, levanta los ojos empañados ya por la agonía, esperando aún socorro:

Et toi serrée au mur qui sous tes pleurs ruisselle,
Levant tes bras meurtris et ton front qui chancelle
Et tes yeux que déjà la mort semble ternir,
Tu dis: France, ma sœur ne vois-tu rien venir?

No es a Francia sólo a quien hoy se dirige Polonia. Hace un llamamiento a los pueblos todos, a los que pueden influir en el momento de la paz; a los que, por igualdad de religión, por semejanza de misión que cumplir, pueden darle un apoyo moral. España, que también tiene intereses por qué velar; España, católica; España, que contuvo en Lepanto, como Polonia en Viena, a los turcos, no ha de oir indiferente esa voz. Sobre todo, porque su resurgimiento es prenda de paz; que ahora están muy a punto de realizarse aquellas palabras con que Adán Mickiewicz, el ardiente patriota, cerraba su profético *Libro de la Nación Polaca*: «Y así como a la resurrección de Cristo cesaron los sacrificios cruentos en toda la tierra, así al resucitar la Nación Polaca, cesarán las guerras en la Cristiandad.»

Frente al mar profundamente azul, Laodamia, otra vez, en su ceñida túnica escarlata, espera con anhelos la vuelta de Protesilao.

30-IV-1915.

DEL JARDIN DE AKADEMOS

Tienen gran melancolía, con su lánguida uniformidad, todas esas recepciones que, cuando el año apunta, y más tarde, cuando ya el verano se echa encima, sucédense sin interrupción, do-

mingo tras domingo. Una recepción académica en otoño, cuando los días van precipitándose breves y dorados, o en la primera alacridad invernizа, no se comprende. Con los atisbos primaverales las hojitas empiezan a despuntar; en las iniciaciones del estío, van los árboles dando jugoso fruto; y en estas épocas del año los sillones vacantes de nuestras Academias van tendiendo sus aterciopelados brazos a las corpulentas senectudes orondas, a las acartonadas madureces decorativas que han sido llamadas a ocuparlos.

¿Habéis estado alguna vez en esas recepciones? Sí; os habréis sentado en las flamantes butacas de la Española, bajo la acristalada techumbre que vierte en el recinto difusa luz filtrada, o habréis sentido la sofocante limitación de la sala roja, reducida y solemne de la Academia de la Historia, o en una de las dos alas que, de frente y de flanco, miran amenazantes al estrado presidencial de la de San Fernando, habréis un par de horas, desde una modesta silla, escuchado el runrún de las voces rituales, dejando vagar la mirada por un patinoso lienzo antiguo que os hechizaba los ojos. Y quizá, cuando se recibiera vuestro médico, habréis llegado hasta una Academia de la que os sentíais más despegados, aunque no tanto como de esa otra en que se rinde culto a las ciencias exactas, físicas y naturales. Y tampoco habéis fre-

cuentado como debierais la más decorativa de todas: la de Morales y Políticas, esa alta cámara de las Academias.

Decorativas todas lo son, y dijérase que lo decorativo es alma y esencia suya. El siglo XVIII vió nacer a las principales, y por entonces la arquitectura se retorcía y desbordaba en contorsiones barrocas, escondiendo las trazas constructivas bajo las frondas, hojarascas, cornucopias y arrequives de toda especie de su ornamentación exuberante. Asimismo las Academias. Contad en ella quiénes son los que edifican, los que verdaderamente construyen arte o ciencia, elocuencia o filosofía; y vedlos escondidos entre los innumerables «individuos de número» y «socios correspondientes», que no han desempeñado nunca más función que la meramente ornamental. ¡Y qué ornamentación, cielo santo!

Ved, en esta recepción, el estrado. Con el director de la Academia, político que se empeña a veces en escribir, o anciano respetable, cultivador de especialidades abstrusas, se sientan unos cuantos señores. Casi nunca faltan los dos prelados, aquél de tierra exótica, buen humanista, que pasa ágilmente, y no por fácil juego de palabras, de las cartas pastorales a las poesías pastoriles, y este otro, a quien ofrecen ancho campo, en sus ocios episcopales, los tribunales de oposición: todo ello altamente decora-

tivo. El secretario de la Academia, que gusta de lucir el verdoso uniforme, con el que parece un portero, o moldea en el frac su añeja y pulcra persona, suele ir siguiendo, en el folleto que se ha de repartir a todos, el texto de la lectura que recipiendario y recipiendante van haciendo, sucesivamente, en voz que debiera ser alta. Y escuchad esos discursos. Las mismas fórmulas de modestia inicial y final en el académico que se recibe; los mismos fervores y entusiasmos, sustituída la modestia por la autoridad, en el que lleva la voz de la Academia. Y todas esas expresiones que sólo allí se oyen: «holgárame yo», y «esto nos lleva como por la mano», y «diputamos por muy acertada», y «esta ilustre corporación», y «entiéndase bien», y «sea, pues, bienvenido»... Mirad ahora, en los sillones, no al novelista glorioso, que ese no va nunca, sino a los demás, a algunos que son la verdadera Academia, el fruto y la flor, escondidos, como en el árbol fecundo, entre la abundante hojarasca. ¿Los conocéis? ¿Conocéis siquiera al que ingresa hoy? ¿Conocéis al que sube del brazo a esa dama rechoncha, o al que, en pleno discurso, le da el brazo de nuevo para que salga, porque no se puede esperar hasta el fin? Si no sois habituales concurrentes a esos actos no conocéis a los más; y si lo sois...

¿Quiénes son esos habituales concurrentes? La dama que escribe y si no fuese mujer sería

académico. El que *lo será* dentro de cinco, dentro de diez años. El coleccionista de discursos. El que asiste a «todo lo que signifique cultura»: conferencias del Ateneo, Sociedad Filarmónica, bailes rusos, banquetes, es decir, «homenajes», exposiciones... Ese que también asiste a «todo», cuando hay tribuna pública o entrada gratuita —de edad indefinible, de cara meditabunda o soñolienta—. Y algunos guasones, que dejan de serlo en cuanto pasan a formar parte de una de las otras categorías. Para todos éstos las Academias son así y no pueden menos de ser así.

Y bien mirado, ¿por qué no han de serlo? ¿Quisiéramos un cuerpo vivo, orgánico, atento a los latidos de fuera y a los anhelos de hoy, y se nos da una «corporación» medio muerta, que sólo se ocupa del ayer, que no siente ninguna curiosidad, ningún interés por nada? Pues así han sido siempre las Academias, y así son en España y fuera de España. Llenas están las antologías de epigramas enconados contra los académicos y las Academias. Apresurémonos a declararlos injustos. Se les pide lo que no pueden dar, porque no se tiene en cuenta que son no una vestidura, es decir, algo necesario, sino una condecoración: inútil vanidad, pompa decorativa.

Pero si ha de ser su papel puramente decorativo, séalo cumplidamente; ¿a qué integrarlas

con lo que ni sirve ni decora? ¿Y las elecciones? Cuando en una elección sale derrotado un político influyente ya podéis tener por seguro que triunfará en la elección próxima. Os dirán que no entra como político, sino como literato; que ha publicado nada menos que un par de libros de versos: pero será torpeza que os lo digan, renunciando al único título indudable que el aludido pueda ostentar, porque si no entra por político, para entrar por literato lo que más le debiera estorbar son justamente esos dos libros de marras.

Entre, pues, por político que no se romperá la armonía de las orbes; siempre hallará, una vez dentro, alguien que menos lo merezca. Consideremos a la Academia como algo que no es de este mundo y no le pidamos más que decoro y apariencia. Los que en ella estén y lo valgan, ya trabajarán por fuera; los demás... Bien están los demás en esos empingorotados salones de atmósfera irrespirable, tan distintos, en verdad, de la otra Academia, en que unas palabras armoniosas oíanse en silencio de amor, blandamente mecidas por los rumores de unos erguidos plátanos y de las claras aguas del Cefiso.

8-VI-1916.

FELIPE TRIGO

I

Deja tras de sí el escritor que tan lastimoso fin ha puesto a su vida, una obra abundante, lograda en el transcurso de no muchos años. Cabe decir de ella que fué leída por el público y denostada por la crítica tal vez como ninguna otra lo ha sido en España. Extraordinaria difusión alzanzaron desde su primera novela, publicada en 1901, las que, incansable, fué dando a la imprenta año tras año, sin que se advirtiese cansancio en él hasta los últimos tiempos, en que parecía querer tomar mayores reposos e intentar nuevos caminos. Sólo que la calidad de sus lectores no estaba, sospechamos, en razón directa de su número, y aun su número había decrecido algo desde que otros escritores ofrecían, exageradas hasta la brutalidad más repugnante, las crudezas que ellos buscaban con fruición en las novelas de Trigo.

Escritor naturalista se le ha llamado a boca llena. Si se llama naturalista a todo escritor que se detiene en escenas y evocaciones eróticas claro está que merece sin duda tal denomina-

ción Felipe Trigo. Pero ocurre que en él esos detalles, que abruman a veces todo un libro con profusión barroca, no son más que ornamento, y, si acaso, pieza de convicción; porque Felipe Trigo, al lado de un temperamento realista a la española, visible a las claras en sus fondos y en las más de sus figuras accesorias, es un formidable idealista que sueña, nada menos, con reformar el orden social de nuestro planeta, desprendiéndolo de trabas y preocupaciones y asentándolo en bases de igualdad y sinceridad. Cuando una de las grandes heroínas de Felipe Trigo falta a las normas establecidas, no peca —eso se queda para las desventuradas mujeres sometidas a los tiránicos prejuicios actuales—, sino que afirma una ley superior, llamada a regir en tiempos futuros.

Lo muy lejanos que aún parecen estar esos tiempos ha hecho fruncir el ceño a censores graves, que le han acusado de no crear hombres ni mujeres, sino muñecos defensores de tesis más o menos disparatadas. No diremos que se equivoquen los que tal predican; pero de aquí a negar condiciones de novelista a Felipe Trigo hay gran trecho. En cada libro suyo, desde *Las Ingenuas* hasta *Jarrapellejos*, existen episodios de vigor y relieve indudables, no ya en las escenas de pasión, harto monótonas y a veces incomprensiblemente mezcladas con fríos detalles de pretendida distinción o espiritualidad, sino

en trozos como el del combate contra los indígenas de Ceilán, en la primera de las novelas citadas, o el de la plaga de langosta, en la última, que parecía iniciar nuevos rumbos, o los cuadros de travesía en *Del frío al fuego*, o las descripciones de la vida española en pueblos y capitales provincianas, escenario de tantas novelas.

Sostienen pues, extraña lucha en Felipe, Trigo un realismo poderoso y una en ocasiones feliz inventiva, con un afán de utopías descabelladas y un gusto por el personaje de excepción—el hombre y, sobre todo, la mujer de los tiempos futuros—, mucho más fáciles de inventar, en resumidas cuentas, que los otros, los que llegan hasta el heroísmo, sin salirse de la escala humana; de aquí lo incompleto y malogrado de casi todos sus libros y el riesgo de no muy larga supervivencia en que se ven.

Tampoco está garantizada ésta por cualidades de estilo. No se sabe muchas veces si lo confuso de la psicología de un personaje proviene de alguna deficiencia expresiva o si la complicación, que llega en ocasiones al galimatías de la frase, contribuye a obscurecer aquella psicología. Es un estilo lleno de fórmulas, fácilmente parodiables, que en seguida se advierten. Y, con todo, hay en Trigo cualidades serias de escritor, que aparecen cuando se abandona al asunto. ¡Extraña manera de ser la de este escri-

tor, que más se aparta del arte cuanto más pule y cuida sus formas! Pero, bien mirado, no es sólo suyo este defecto: en toda la literatura española se hallan ejemplos de él. Acaso una preparación insuficiente, una ciega confianza en las condiciones naturales, una tendencia a la improvisación o una exageración de la compostura o el adobo, dan fisonomía de inmadurez agria, cuando no de afeitada senectud, a tantas obras de nuestra literatura, entre las cuales destacan, resplandecientes y serenas, aquellas otras en que la mano del arte, con su freno y medida, ha tocado lo que la imaginación y la pasión aportaban. Esta mesura faltó al autor de *Las Ingenuas*, abundante y apresurado, por consiguiente, en la producción y casi nunca atinado en el detalle artístico. ¡Son de ver los gustos, las lecturas de algunos personajes, las comidas, los muebles de las casas, los vestidos de las mujeres, en las obras de Felipe Trigo!

Hay que dejar a salvo el intento, honrado sin duda. Si acaso cedió a las exigencias de su público más de lo debido, quiso también imponerle sus ideas, hacerle partícipe de sus utopías, convencerle; y mucha voluntad hace falta para tragar todo eso a cambio de unas cuantas escenas halagadoras de viciosas inclinaciones. Se propuso sacar a la novela española del espíritu estrecho, un poco regional, hasta en los maestros indiscutibles, que la caracteriza, y

elevarla hasta un cosmopolitismo aún no alcanzado; se propuso flexibilizar la expresión, alejarla del casticismo muerto, darle sabor vivo, hacerla vehículo de sentimientos nuevos. No fué suya la culpa si nada de esto logró; y aún no es tiempo, quizá, de aventurar juicios definitivos.

Sí consiguió Felipe Trigo, como muy pocos escritores españoles, algo que aquí parecía imposible: vivir de su pluma. Tal pensamiento debió guiarle siempre: ya en *Las Ingenuas* alude a ofertas editoriales rechazadas, y la carta misma en que se ha despedido de los suyos muestra tal preocupación. Pero no era, en ello, egoísta y codicioso. Ultimamente, a todos se lo decía: trataba de resolver el problema no para sí, para todos; sus proyectos, más generosos que razonables, permitirían a cada escritor gozar holgadamente del fruto de su trabajo, es decir que libertándole de cuidados ajenos a los de la propia obra, le dejarían libre para producir sin apresuramientos.

Todo esto lo ha cortado una muerte voluntaria. Una crisis de duda y desaliento se ha llevado, cuando aún podía vivir mucho, a este hombre que, hágase de él el juicio que se quiera, tuvo esfuerzo para labrarse una reputación e imponer su nombre. En sus libros no escasean las páginas autobiográficas, y casi siempre son las mejores. Quizá otras veces, a la inversa,

trató de poner a su vida un marco novelesco; y he aquí el lamentable capítulo final, que en un momento terrible pone una pistola en la mano de un hombre bueno.

7-IX-1916

II

Más afortunado que la mayor parte de nuestros escritores, Felipe Trigo tiene ya, apenas muerto, un biógrafo y expositor de su obra que sabe desempeñar su tarea con admirable escrupulosidad y con simpatía profunda (1). El señor Abril, conocido hasta aquí, principalmente, por dos libros de poesías y por frecuentes artículos sobre cuestiones artísticas, reveladores de una seria personalidad, de una honrada comprensión y de un noble entusiasmo por las más puras creaciones del espíritu, nos da ahora, en estas páginas, una sistemática evocación de la vida y del pensamiento de aquel discutido novelista, que fué amigo suyo y en cuyas intenciones y propósitos le fué dado penetrar hondamente.

---

(1) MANUEL ABRIL: *Felipe Trigo.—Exposición y glosa de su vida, su filosofía, su moral, su arte, su estilo.*—(Madrid, Renacimiento, 1917).

Este libro es, ante todo, una buena acción. Es, además, un esfuerzo para «facilitar la definitiva aceptación del autor o la reprobación definitiva, simplemente»: es decir, una aportación de datos de todo carácter, como en el subtítulo de la obra se indica.

Como carácter esencial del hombre y del artista, como fin último de su acción social, puede un novelista de tendencias ante todo sociales se trata, nos da el Sr. Abril la sinceridad constante que fué virtud cardinal en Felipe Trigo. Ahora bien: esta sinceridad ¿es algo por sí sola? No, evidentemente, si se trata de arte. Inútil es decir que «la obra de Felipe Trigo no debe ser estudiada como obra de arte, porque ni lo es ni fué escrita con propósito artístico», si lo que Trigo escribió fueron novelas y cuentos, obras literarias por principio, aunque utilizara esa forma para defender éstas o aquellas ideas morales.

Hay como cierto pudor en los hombres de letras, que muchas veces les impide confesar que hacen obra puramente literaria. No se proponían hacer epopeya nacional el autor o los recopiladores de los poemas homéricos, y, sin embargo, ese carácter vinieron a tener, en el transcurso de los siglos, aquellos relatos en que, para entretenimiento y solaz de los que apetecían escucharlos, fueron cantadas las gestas de los héroes antiguos. En cambio, de muchas

obras escritas con propósitos de honda transcendencia social en todos los siglos literarios, ¿qué queda? Las obras escritas con propósito meramente literario, si logran plena realización, son las que tienen tan solo posibilidades de supervivencia. Lo demás, su alcance ético, o político, o social se les da por añadidura.

Sincero fué, indudablemente, Felipe Trigo al creer que, con sus novelas, podría encaminar a cierto número de seres humanos por sendas distintas de las acostumbradas. Sincero, al creer que esas sendas llevaban a un estado de vida superior. Sincero, al escribir de un modo que para los más es turbio y lleno de confusión. Pero, ¿qué nos importa la sinceridad? Sinceridad es la fiel expresión del propio sentimiento. Si este sentimiento es trivial o vano, si la idea que encarna es errónea, ¿qué nos importa la sinceridad? Más sincero que casi todos los poetas es ese pobre intelectual de pueblo—el secretario del Juzgado municipal o el sacristán de la parroquia—que en una comida de bodas, en que los novios son deudos suyos acaso, se levanta, a los postres, para brindar, en verso, por la felicidad de los contrayentes. Pleno está del sentimiento que le anima; quizá, para que nada falte, han favorecido su expansión los vapores del pastoso vino lugareño poniéndole en aquel estado de rapto, que si no es la inspiración es lo que más se le parece, favorable a la manifesta-

ción del puro lirismo. Y sin embargo, su composición es insignificante; no hay en ella, con ser sinceridad, un átomo de poesía.

Sincero fué Trigo, y el remedio que propuso para resolver los problemas sexuales, que principalmente le atrajeron, fué, precisamente, la sinceridad. Pero si en lo individual se puede resolver así algo, si esa resolución puede ser fecunda en tramas y desenlaces de novelista, es, precisamente, porque con ella nada se puede resolver en lo social. Esa sinceridad para ver el propio problema y resolverlo según el íntimo impulso llega, en difinitiva, a excluir la pasión. ¡Excluir la pasión, como ideal, un novelista que se goza en decir: «hablo en nombre de la vida»!

De las salidas que ofrece, la satisfación del apetito sólo es posible cuando hay libertad por ambas partes y consentimiento. El sacrificio no es una salida; es dejar el problema sin resolver, en los términos heroicos actuales; así como la hipocresía y el goce oculto es también la solución picaresca actual. Queda la satisfacción del apetito, aun cuando no haya libertad; pero esto va contra el orden social. ¿Sería posible un orden social en que nunca se dieran tales trabas? Supongamos que sí: todos en él son libres, sinceros. ¿Apasionados? No. Si acaso, apasionados a hora fija.

Para nosotros, y para el Sr. Abril también, le faltó a Felipe Trigo un alto ideal. «Si Trigo hu-

biera tenido un poco más presente el misterio a las perspectivas de la *Vida*, se hubiera visto obligado quizá a reformar su plan de obra y su esquema general de doctrina; pero hubiese tal vez abierto en sus novelas un ventanal frente a poniente, con lo cual la obra entera, sin dejar de ser lo que hoy es, habría adquirido la elevación y la grandeza de horizontes que hoy le falta.»

Tuvo el autor de *Las Ingenuas*, en grado excelente, todas las cualidades secundarias del escritor; donde flaqueó fué en las primarias y esenciales, en el pensamiento y en el estilo. Creyó que algo, en una obra literaria, podría sustituirse en el lugar sumo que está reservado a la belleza, y fué, por eso mismo, un escritor incompleto. Porque la belleza, caprichosa como mujer, se ha dado a otros que acaso no la solicitaban; pero no se ha de haber entregado nunca a quien la desdeñara y menos aún a quien la confundiera con otra deidad.

Quizá no todos saquen esta misma impresión de la lectura del libro del Sr. Abril, que no vacilamos en recomendar calurosamente. La materia está bien distribuída, la composición orgánizada con claridad, las citas de textos son abundantes y oportunas. No nos convencerá tal vez de que Trigo es un gran novelista, pero no deja de suscitar una sola de las cuestiones que en su obra puedan interesarnos.

8-XI-1917.

ECHEGARAY Y EL TEATRO ESPAÑOL

Por muy extraño que parezca, las nuevas generaciones españolas no conocen apenas de Echegaray más que la fama. Su figura insigne, engastada para siempre desde hace años en el lugar que le corresponde en la historia de nuestra literatura, no suscitaba apenas discusiones; una gloria serena coronaba con sus laureles la sien del ilustre anciano, que se había despedido ya de las letras militantes y consagraba la portentosa lucidez de su espíritu, que, octogenario, no le abandonó, al decir de sus íntimos, ni en los últimos instantes, a la ciencia y a las tareas oficiales en que aún tenían eficacia su iniciativa y su consejo. Pero de su obra de dramaturgo no se ha hecho una selección cómodamente editada que la acercase a los lectores, y para conocerla era preciso rebuscar los fascículos uniformemente sórdidos de la Sociedad de Autores Españoles o acechar la rara ocasión en que unos intrépidos aficionados desenterrasen alguna de las obras cuyo título está en la memoria de todos, o el azar de que en una capital provinciana se representase por esas raras compañías, que aún las *ponen* de tarde en tarde.

No sólo con las obras de Echegaray ha ocurrido esto. Con todos los autores de nuestro teatro pasa lo mismo. Los cómicos dan solamente las novedades, y en cuanto a repertorio, salvo aquellas escasas obras en que un actor alcanza lucimiento especial — una *Locura de amor*, una *Tierra baja*—, podemos decir que no existe. Pero es extraño que del autor más ensalzado de su tiempo no haya quedado, siquiera por predilección de un actor, obra que constantemente traiga su nombre a la escena en que tantas veces triunfó. La más importante de nuestras compañías dramáticas, a la que Echegaray dió la última serie de sus obras, en cuyos principales elementos hubo de influir fuertemente, no suele representarle. ¿Cuál es la razón de todo esto? ¿Había *pasado* totalmente Echegaray como dramaturgo? He aquí una pregunta que no podríamos, acaso, contestar fundadamente. Nos falta el elemento principal de comprobación: el parecer del público, que sólo pueden pedir empresarios y comediantes; unos y otros parecían haber renunciado a ello.

¡Condición fatal de nuestra vida escénica, por la que van pasando obras y obras sin que una vuelva más que por azar y de paso también! No cobra nueva vida en las tablas nuestro gran teatro clásico; de las obras que nos dejó el romanticismo, pocas son las que alguna vez se remozan: sólo, año tras año, al llegar Noviem-

bre, *Don Juan Tenorio* pasea su gallardía por todos los teatros de España; pero esto pertenece ya, más que a la historia del teatro, a la historia de nuestras costumbres. En los escenarios vemos, no más, las últimas obras de los autores vivos.

Pero, ¿no era Echegaray un autor vivo? Parece que no. Recordemos, brevemente, el desarrollo de su producción dramática. Estrena su primera obra en 1874. Lejos está la generación romántica de 1835, la del Duque de Rivas, Zorrilla, García Gutiérrez, Hartzenbusch; por los albores de la nueva época constitucional, hacia 1870, han ido callando los Bretón, los Tamayo y Baus. De ese año y de los siguientes son los intentos de Campoamor, presto abandonados. Ayala está en la cumbre de su producción; suyo es el éxito. Los de Echegaray habían de oscurecerle muy pronto: una primera fase, la de los dramas en verso, «de época», por lo general, la de *La esposa del vengador, En el puño de la espada, En el seno de la muerte*, culmina, en 1881, con *El gran Galeoto*; una segunda época, la de los dramas «de costumbres», por lo común en prosa, a la que sería necesario incorporar, aunque estrenado en 1877, *O locura o santidad*, y en la que se dan comedias tan bien realizadas como *Un crítico incipiente*, llega, con las imitaciones de Ibsen—*El hijo de Don Juan*, arreglo de *Los Espectros, El loco Dios*—con *Mariana,*

con las traducciones de Guimerá, a las últimas obras. Entre ellas, alguna se da muy afín a las del primer período.

No se tomen estas líneas generales, que no hemos de precisar más aquí, por otra cosa que por lo que son. Ellas señalan, con bastante claridad a lo que creemos, dos tendencias que carazterizan la figura de Echegaray en la historia de nuestro teatro. Aparece cuando el romanticismo, muerto al parecer, está dando aún sus frutos. No de Calderón, ni de Victor Hugo y Dumas el padre, como se ha dicho, arranca Echegaray en su fase primera; es un romántico tardío, uno más entre los que nos dejaron obras como *El Trovador* y *Los amantes de Teruel*, el último de todos. Pero alcanza tiempos en que las tendencias realistas van apoderándose del teatro, en que el naturalismo simbólico de Ibsen imprime su sello en el drama contemporáneo, y aquí está su segunda fase: ella significa, en opinión nuestra, el camino que en esas direcciones espirituales emprende su temperamento, siempre romántico. Así, pues, la que hemos llamado segunda fase arranca, no de esas influencias extrañas—también se han dado nombres, además del de Ibsen: los de Dumas el hijo, y Sardou—, sino de la primera. El Echegaray de *La esposa del vengador* es, a muchos años de distancia, el mismo Echegaray de *La escalinata de un trono;* el de *O locura o santidad*, el mismo

de *A fuerza de arrastrarse*. «Genio de naturaleza excepcional—escribía Revilla—a quien sobran dos cosas: fuerza y fantasía, y faltan otras dos: verdadero sentimiento y conocimiento claro de la realidad.» Cualidades son éstas de los románticos, aunque no de los buenos románticos; pero retengamos el calificativo y pongamos en cuarentena el justiprecio que de las cualidades de Echegaray hace Revilla, adverso a él casi siempre, hasta el punto de negarle acierto para «reflejar en la escena la verdad ni la pasión».

No fué Revilla el único crítico que se le mostró adverso; otros contemporáneos suyos también extremaron la nota. Pero el público se entusiasmaba y los éxitos se sucedían casi con tanta rapidez como los estrenos. La fecundidad de Echegaray, en veinte años, fué asombrosa.

Los héroes del teatro de Echegaray son de una pieza; es el triunfo del carácter sostenido. La idea de honor, rectilínea, punzante, que hace insufrible la vida y va a parar inevitablemente, a la muerte, los anima. ¿Revolucionarios? No: violentos y nada más. ¿Sus nombres? Declaremos que no acuden a la memoria fácilmente; ni el Ernesto de *El gran Galeoto*, ni don Lorenzo el de *O locura o santidad*, nos dirían gran cosa sin el título de la obra en que actúan. Echegaray busca el arrebato en la acción, la violencia en la situación, no el sentimiento eterno que es causa y origen de ellos. Es el teatro de su épo-

ca, que no analiza caracteres, como después han de analizarlos Galdós en alguno de sus tipos inmortales - Orozco, Pantoja, sí que son nombres expresivos — o Jacinto Benavente en ciertas sorprendentes figuras de mujer.

El paso del verso a la prosa fué en Echegaray un indudable acierto. Imaginaos *El gran Galeoto* escrito en prosa: ¿no ganaría en belleza, en rapidez, la obra entera? De las que Echegaray escribió en verso, se han recogido innumerables pasos en que lo duro o lo extravagante de la expresión estropea todo efecto. Recordemos, no más, uno de esos pasajes, aquél en que una madre exclama:

¡Detén el hierro homicida!...
¡Pára el brazo! ¡Caiga inerte!...
¡Tú no puedes dar la muerte
a quien te ha dado la vida!

De estos cuatro versos, dos, por lo menos, están de sobra. Pero no se crea que cuando los personajes de Echegaray hablan en prosa sean modelo de sobriedad; los más de ellos construyen párrafos por el estilo de los muy famosos de la «trenza incombustible», que la prensa ha reproducido tantas veces. Y esos no son de ningún personaje dramático, sino del propio Don José Echegaray en pleno Parlamento.

Con todo, no es mezquino el papel que a este

hombre, ilustre por la diversidad de sus conocimientos y por lo que con ellos alcanzó, honrado y respetado por un pueblo entero, le estaba reservado en nuestra literatura. Es el representante de una edad de lucha y de indecisión, en que el teatro, ligado por las tradiciones que habían sido reanudadas por el romanticismo, tantea y busca nuevos caminos. Más que un precursor es un poeta que recoge y exalta una corriente literaria. Su nombre llena las últimas décadas del siglo XIX. Si no abre un período, cierra indiscutiblemente otro que tiene su significado y su valor definidos.

21-IX-1916.

EL POETA DE NUESTROS DIAS

Cuando leíamos, profundamente emocionados, los versos de su último libro, que acababa de llegar de sus manos a las nuestras como un afectuoso mensaje, nos vino a sobrecoger la noticia de su muerte. Eran, pues, aquellos poemas que había querido titular *Las alas rojas de la guerra*, las últimas palabras que en vida lanzaba a los cuatro vientos del mundo el más grande poeta de nuestros días, Emilio Verhaeren; y sus últimas palabras eran un anatema.

Pero su espíritu varonil, al verse herido, no abandonaba los sueños de grandeza y de paz, y blandía, como una espada, sus versos profundos, que al herir se coronan de resplandores; y todavía, cuando la tierra natal ya no sostenía su paso, tenía alientos para exclamar, a pesar de todo:

Nous ne laissons rien choir de l'ancienne espérance...

Como Alberto de Mun, el tribuno; como el delicado poeta Guido Gozzano, que era una misma cosa con su poesía y no podía vivir en estos tiempos de hierro; como el inglés Ruperto Brooke, soldado y atleta, que sucumbió, no herido por las balas turcas, sino por los encendidos dardos de Apolo, Verhaeren no cae con un arma en la mano; mas a todos ellos la guerra es quien se los lleva y en todos ellos latía igualmente el espíritu de la guerra misma.

* * *

Lejos están aquellos tiempos en que Emilio Verhaeren, llegado a la cumbre de su arte, pedía que alguien sacase a luz, compendio de las energías de todos, la verdad:

Bloc clair, pour y dresser l'entente universelle.

Esta fué la aspiración marcada por toda su obra. Los críticos han trazado, reduciéndola a

sus líneas maestras, su evolución ideológica. Deléitase, primeramente, en la pródiga vida de sus tierras de Flandes, en la evocación de su pasado espiritual *(Les Flamandes, Les Moines,* 1883-86); pasa después por una crisis de dolor y extravío en que lo personal se exalta *(Les Soirs, Les Débâcles, Les Flambeaux Noirs,* 1887-90); como reacción, lánzase a la lucha, se agita entre la multitud, percibe las palpitaciones de su tiempo *(Les Campagnes Hallucinées, Les Villages Illusoires, Les Villes Tentaculaires, Les Aubes,* 1893-98); y, remontándose después sobre las querellas y las pasiones, canta no ya la acción, sino la energía que la produce, el ritmo del vivir, la suprema unidad del mundo, la armonía cósmica, la majestad del pensamiento humano *(Les Visages de la Vie, Les Forces Tumultueuses, La Multiple Splendeur, Les Rythmes Souverains,* 1899-1910).

El poeta ha hecho ya su ascensión. Puede volver los ojos hacia adentro; cantar sus ternuras íntimas *(Les Heures Claires, Les Heures d'Après midi, Les Heures du Soir*; volver a evocar sus años mozos, sus campiñas y ciudades flamencas *(Toute la Flandre),* de las cuales dice un alemán, Stefan Zweig, que «en ninguna parte se ama tanto la vida ni se vive con mayor superabundancia y ardor». Mas de pronto la gran tragedia europea viene a romper esa dulce explosión de sentimientos y recuerdos. Si Bél-

gica—volvemos a citar a Stefan Zweig—había hecho de la página más heroica de su historia, de la guerra contra España, una lucha, «menos por la libertad de los corazones y de los espíritus que por la de los sentidos», al verse amenazada por los ejércitos germánicos escribió otra página más grande aún, en defensa, esta vez, de la libertad de los corazones y de los espíritus. ¿Completará Stefan Zweig en esta forma cierto capítulo de su libro sobre Verhaeren cuando pase la guerra? Porque en la obra del poeta, como a las otras fases de su vida, corresponden los grupos de obras que hemos venido anotando, a esta fase última, a esa tensión espiritual que hizo a Bélgica resistir al atropello, responden, ardientemente, las obras, ya en verso, ya en prosa, de estos dos años: *La Belgique Sanglante*, *Parmi les Cendres*, *Villes meurtries de Belgique*, *Les Ailes rouges de la Guerre* (1).

* * *

Tal es, reducido a lo esencial, el desarrollo de la obra de Emilio Verhaeren, el poeta de nuestros días. Es de nuestros días, por el ardor, febril, de hombre de acción con aspiraciones mís-

(1) Unos cuantos libros más completan la lista de obras de Verhaeren; no hace a nuestro propósito el nombrarlos; interesan especialmente, entre ellos, sus dramas poéticos.

ticas, que late en sus versos; porque él, más que poeta ninguno, logra ver un espíritu en las masas y un pensamiento en la dirección de la energía bruta, dándoles, como nadie lo había hecho aún, pleno estado poético; porque es tumultuoso y rítmico a la vez; porque elevándose sobre la confusión y el estruendo sabe abrir un más vasto horizonte a las aspiraciones de la humanidad. Porque, contra el ideal baudelairiano, en el movimiento que agita las líneas ve su norte, porque sabe reir y llorar y maldecir, y, por encima de todo, cantar, como poeta de siempre, los ideales de hoy; no las pasajeras modalidades del espíritu que han de caer como caprichos de estación pasada, sino las corrientes mentales que han de fructificar en lo porvenir.

Toda una falange de poetas nuevos le seguía poniendo su nombre como el de un capitán en lo más alto: Romains, Vildrac, Duhamel, Arcos, Jouve, en Francia; los que en Italia y en Inglaterra han renovado formas e inspiraciones, pese a los motes de futuristas e imaginistas; la nueva falange alemana, que le ponía junto al mismo Walt Whitman; los rusos, que le traducían antes de que sus obras apareciesen en francés.

En España se le conoce poco; Pérez Jorba habló de él, hace muchos años, al público catalán; después, la labor de unos cuantos le ha dado notoriedad solamente para unos pocos; da pena ver la menguada y añeja nota biográfica que,

tomándola de quién sabe qué diccionario enciclopédico y agravándola con erratas innumerables, han dado los periódicos a raíz de su muerte, con excepción de *El Liberal*, de Madrid y *La Publicidad*, de Barcelona. Y Verhaeren amaba a España. Su amistad con Darío de Regoyos hizo que la conociera en los días de su enfermedad, cuando escribía los tenebrosos versos de *Les Débâcles*. De este viaje nacieron los artículos que envió a *L'Art Moderne*, de Bruselas, no recogidos después en tomo, pero traducidos en parte y comentados por el gran impresionista vasco en un libro que tituló *La España Negra*, hoy agotado.

¿Fué solo su espíritu, minado por la enfermedad, con tendencias a lo sombrío y sepulcral, quien guió a Verhalren por los círculos dantescos de nuestro «color local»—viáticos, procesiones de flagelantes, plazas de toros, cafés flamencos—, o fué algún Virgilio zumbón que sabía pasar por tales antros sin mancharse la orla del manto blanquísimo? El poeta encontró hermosa la España triste que llegó a ver en aquel primer viaje y que de tal modo ofrecía fondo adecuado a su tristeza propia. Mas la impresión hubo de modificarse más adelante, en otros viajes rápidos; y el que esto escribe le oyó hablar con no fingida simpatía de nuestro país, informarse acerca de sus hombres, de sus problemas, de sus aspiraciones nuevas.

Las fuerzas ciegas y brutales han acabado con su vida. En este mezquino suceso que corta la existencia y paraliza el pensamiento de uno de los hombres más grandes que nuestro tiempo ha producido, vienen a nuestra memoria unos versos suyos en que hay como una previsión dolorosa:

Et le lent défilé des trains funèbres
Commence, avec ses bruits de gonds
Et l'entrechoquement brutal de ses wagons
Disparaissant-tels des cercueils-vers les ténèbres

7-XII-1916.

MAETERLINCK EN MADRID

Mauricio Maeterlinck viene a España en tristes momentos. Su patria belga, herida cruelmente, se ve privada de libertad, arrasadas sus campiñas, desmanteladas sus ciudades, deportados sus hijos. La voz del gran poeta suena entre nosotros para hablarnos de esa nación, «castigada como no lo fué jamás pueblo alguno, por haber cumplido con su deber como no lo cumplió jamás pueblo alguno». Los aplausos que a cada momento le interrumpían, cuando, el día 9, leyó en el Ateneo su conferencia, redo-

bláronse fervorosamente al final. Sin palabras, porque no había necesidad de ellas, una escogida porción de españoles mostraba ante el glorioso flamenco la efusión de sus corazones y la firmeza de sus esperanzas. No eran todos para Maeterlinck aquellos, aplausos y por no serlo a él habían de parecerle más gratos. Un sentimiento más vivo y actual atenuaba en aquel instante el de la admiración, antiguo ya, por el poeta. Pero éste fué el que se desbordó el día 12, cuando Mme. Georgette Leblanc, con un arte exquisito, comentó la obra literaria de Maeterlinck.

No es Maeterlinck, entre los grandes poetas contemporáneos, el más desconocido de nuestro público. Cuantos se ocupan de literatura conocen sus obras. Traducidas están muchas de ellas al castellano y varios dramas suyos se han representado en nuestro idioma. Pero acaso la idea que del poeta se tiene está basada más bien en sus obras antiguas que en las recientes, y para la generalidad de los españoles Maeterlinck es todavía «el autor de *La Intrusa*». Hasta qué punto sea esta imagen la que en definitiva haya de quedar del poeta no nos aventuraríamos a decirlo; pero no es posible fijar en ese aspecto una personalidad mucho más compleja y dinámica.

Un libro capital, *La Sagesse et la Destinée*, parte el campo en su producción. Es de 1898.

Antes, han sido los dramas en que los personajes aparecen movidos por fuerzas obscuras, que se esconden como la mano que mueve las marionetas del guiñol: almas elementales, sin voluntad, juguete del destino que las lleva, por trances nunca sospechados, a la muerte. Desde el libro nombrado, en las obras teatrales hay un choque de voluntades antagónicas; en los tratados filosóficos, un claro horizonte espiritual que va a perderse en lo infinito. La filosofía del poeta se ha desprendido de las sombras, pero no del misterio. «Lo infinito no sería infinito si no hubiera cuestiones insolubles ni enigmas impenetrables», escribe. ¡Qué prisión la de una existencia en que todo fuese definido y patente! «Lo desconocido y lo incognoscible son, y han de ser acaso, siempre necesarios a nuestra felicidad.» Y estas palabras suyas son recientes: están tomadas de *La Mort,* libro que dió a la imprenta poco antes de que estallase la guerra actual, el último, por ahora, de su serena producción ordinaria.

Maeterlinck no es un autor «difícil». Sus dificultades cesan en cuanto se sale del primer libro suyo, la colección de poesías titulada *Serres chaudes*, que se ilumina, como las canciones que lo complementan, si se lee conjuntamente con los dramas de la primera época. Los balbuceos y repeticiones de esos dramas en que sólo se ha de ver un procedimiento literario adecuado a la

novedad de las sensaciones que ha de sugerir, sorprenden al lector o al espectador hecho a la réplica y a la tirada, pero nada más. Y en los ensayos y en toda la obra reciente, el estilo es de una tersa claridad mate, que no deslumbra con súbitas fulguraciones para que la mente no pierda el hilo del pensamiento director. Claro y austero, de aguas límpidas y profundas.

Que no es Maeterlinck un autor de cenáculo o capillita literaria, ídolo extravagante de unos cuantos, y otras cosas más que aun se dicen entre nosotros, porque siempre llegan aquí con retraso las noticias del mundo literario, lo demuestra la lista de sus obras, en la que figura *El tesoro de los humildes*, con una tirada de 88 millares; *La vida de las abejas*, en el 66.º millar; *La Sabiduría y el Destino*, en el 55.º... y así los demás libros, en las ediciones francesas solamente, sin contar las innumerables y repetidas traducciones que se han hecho en todos los países, publicadas muchas veces antes que los originales mismos. Su último drama, *María Magdalena*, se estrenó en Leipzig, el año 1909. Antes de ser conocido en Francia *El Pájaro Azul*, hoy la más popular de sus obras, hizo en Rusia y en Inglaterra su carrera triunfal.

Georgette Leblanc, su compañera e intérprete, nos habla, en el prólogo a una popular edición de las obras de Maetelinck, de su vida sin incidentes y de su trabajo metódico; de su amor a las

abejas, a las flores, a los árboles; de su gusto por los deportes: el remo, la bicicleta, el automóvil. Es rico, pasa el verano en la abadía normanda de Saint Wandrille, junto a una de las armoniosas curvas del Sena, y los inviernos en las estribaciones de los Alpes. Puede, reposadamente, entregarse a la lectura y a la meditación y ser el director espiritual de millones de conciencias que en los dos mundos esperan atentamente su palabra. Todo esto lo ha dejado ahora para echar en la balanza, a favor de su pueblo desgraciado, el alto prestigio de su nombre.

14-XII-1916.

JOAQUÍN DICENTA

Todo Dicenta está en *Juan José*, de modo tal, que si desaparecieran sus demás escritos, ni su fama se amenguaría ni una sola de sus características se echaría de menos. *Juan José* es el drama de la «necesidad». No es la Isidra, tipo celestinesco dibujado con sobria maestría, quien empuja a Rosa, ni es Rosa quien inculca una desesperada resolución en el ánimo de Juan José. La «necesidad», no en el sentido de fatalidad, sino en el de baja escasez, musa sombría-

mente española, es el fondo de esta lamentable tragedia de todos los días, que Dicenta tuvo la fortuna de ver descarnadamente y de exaltar como poeta, llevándola para siempre a las tablas.

De tal modo es *Juan José* encarnación viva de la personalidad de Dicenta, que en este drama vemos lo que, para nosotros, basta a diferenciarle y darle fisonomía propia entre los escritores contemporáneos suyos. *Juan José* no es, en la anécdota, más que un «suceso» de los que vemos a diario en la correspondiente sección del periódico que leemos. Pero es también algo que participa del artículo de fondo, de la crónica y del folletín popular. Quizá no podía ser obra más que de un periodista. Y periodista fué toda su vida Dicenta; mas periodista que logró su éxito principal en el teatro.

Viéndole a esta luz podremos explicarnos toda su obra, reduciéndola a un solo aspecto. Formado en las columnas de periódicos avanzados—glorioso entre todos ellos *Germinal*, que Dicenta sostuvo con otros compañeros de ideas en el año 97—, desenvuelta su personalidad en las crónicas que dió a *El Liberal* durante muchos años hasta el fin de su vida, en su producción teatral y novelesca va a reflejarse su espíritu batallador, su afán de reivindicaciones sociales, su amor a los caídos y a los humildes. Sus dramas, sus novelas, son, a veces, un «suceso», a

veces una «crónica», a veces un «artículo de fondo». *Juan José* es grande porque tiene de todo eso sin serlo, sin ser más que un drama recio y bien construído, merecedor, no ya del éxito que tuvo, sino de una consideración especial en nuestro teatro moderno.

Si Dicenta no hubiera escrito *Juan José*... El resto de su producción bien conocido es aún. Pero así como no sobrevive aquel *Suicidio de Werther*, obra de romanticismo juvenil, escrita en verso—en los versos que entonces imperaban en el teatro, a lo Echegaray, más flúidos en Dicenta, pero menos concretos, es decir, menos dramáticos –, estrenada por Rafael y Ricardo Calvo en 1888 y acogida con vivo aplauso, no sobreviven el *Señor Feudal*, ni *Daniel*, ni las demás, aun las que lograran éxito momentáneo. No se representa ya aquel *Curro Vargas*, arreglo de Alarcón, escrito con Manuel Paso, en que lo mejor debía ser de Dicenta, ni aquel *Duque de Gandía*, igual a cierto *Raimundo Lulio*, también olvidado, que no dejaron de tener admiradores. Quedan mejor ciertas «crónicas» dramatizadas, como el «modismo» que tituló *Pa mí que nieva...*, y es porque en ellas acertó Dicenta a llevar al teatro su verdadero talento, su talento de periodista.

Alábase, entre sus novelas, *Los Bárbaros*, la la más reciente de todas. ¿Qué son *Los Bárbaros*? Un hiperbólico discurso de mitin. Decla-

matorio, antitético, el estilo de Dicenta se retuerce más de lo que podría esperarse de un escritor popular, movido por las preocupaciones sociales. Y contrastan estas cualidades, visibles principalmente en la narración, con el diálogo vivo, pero siempre un tono más alto que el natural, como de quien está hecho a escribirlo para el ámbito de un teatro. Mayor interés hay en algunas de sus novelas cortas, no distintas esencialmente de las verdaderas crónicas periodísticas que reunió en tomo más de una vez.

¿Cómo escribía Dicenta? A más de lo apuntado, leed el extracto siguiente. Está en una novela corta titulada *Galerna*, y no es excepcional; trozos análogos se hallan a menudo en toda su producción. Le preceden dos líneas de puntos suspensivos.

«¿Qué dice el viento entre las hojas del bosque de eucaliptos? ¿Qué pronuncia el aire sobre los tallos de la hierba?

»Acaso las palabras que dentro de dos meses ha de proferir un sacerdote en el templo románico. Tal vez son los olores campesinos que brotan de praderías y de huertos, los fuertes vahos que ascienden desde la marisma, incienso del templo natural que se yergue sobre el Cantábrico, bajo el relucir de los astros flotantes en lo azul.

»Un ruiseñor, columpiándose encima de las ramas, canta el amor de su hembra: un suspiro

de felicidad le contesta en el pabellón de eucaliptos...»

El trozo es reciente. ¿No se diría que hay en él un soplo ossiánico, que está escrito después de una lectura de Chateaubriand o de Lamartine? Pues no hay tal; no se ha impreso en *El Artista*, ni en el *No me olvides*, ni en la revista literaria de *El Español*. Ya hemos dicho que pertenece a un vigoroso «cuento semanal». Pero Dicenta, a través de los tiempos, era un romántico. No un romántico de cota de mallas o de laúd a la espalda: Joaquín Dicenta era un romántico de blusa.

1-III-1917.

LÉON BLOY

Entre 1846 y 1917, la vida de Léon Bloy, nacido en Périgueux y muerto en Bourg-la-Reine, no es más que pobreza, cólera y oración. Este escritor fué y ha de seguir siendo una de las figuras más singulares de la literatura francesa de hoy. Era un hombre excepcional, puesto al margen de escuelas y tendencias, suscitador de odios, voluntariamente olvidado y desconocido por la generalidad de los críticos, de las revistas, de los periódicos y de sus compañeros de

letras, pero sólido y fuerte en su aislamiento, como si hasta el último instante se encargara de dar realidad corpórea a la famosa frase de Ibsen.

Al dedicar una selección de páginas de sus obras a Juana, su mujer, escribía Léon Bloy: «¿A quién dedicar esta colección sino a la buenísima y queridísima, sin la cual estaría yo muerto hace mucho, a la que me quiso porque le hablaba de Dios y se casó conmigo porque le dijeron desde el primer día que yo era un mendigo?» He aquí un buen retrato de Bloy, esta ternura doméstica de león del desierto, no deja de acompañar nunca a los rugidos iracundos que lanza. Si habla de su mujer, o de sus hijas, Magdalena y Verónica, o de sus raros amigos, logrados en la tribulación, sus palabras se vuelven armonía y suavidad. Estos cariños y unas cuantas admiraciones, la de Barbey d'Aurevilly, su primer prologuista, la de Ernesto Hello, la de Verlaine, y las frases de alabanza que entre sus párrafos dedica a Carlos Luis Philippe, a Juan Rictus, a otros raros escritores, son la sonrisa de sus libros. Por encima están sus admiraciones fundamentales: la de Cristóbal Colón, *Revelador del Globo*; la de Napoleón, *El proyectil de Dios*, el culto a Juana de Arco... Más alta todavía su devoción por *la que llora*, por Nuestra Señora de la Salette... Y, por encima de todo, un Dios terrible y apocalíptico a quien

se acerca como un cristiano de los tiempos primitivos y cuya faz vislumbra entre relámpagos y truenos como un profeta hebraico.

Desde 1892 podemos seguir día por día la existencia de Léon Bloy gracias a los tomos de su diario, que comenzó con el que lleva por título *El mendigo ingrato* (1898) y el último de los cuales se titula *En el umbral del Apocalipsis* (1916). En los tomos intermedios, *Mi diario, Cuatro años de cautiverio en Cochons-sur-Marne, El Invendible, El Viejo de la Montaña* y *El Peregrino de lo Absoluto*, nos encontramos también títulos característicos. Abundan en ellos los gritos lamentables de pobreza, como estos (15 Diciembre 1903): «Otra vez sin lo preciso para dar de comer a las criaturas. Franqueo de una carta necesaria, 30 céntimos, sangría en mitad de la carótida, oleada de sangre!» (30 Diciembre 1902): «Llevé la lámpara a un rincón obscuro. De repente, con la luz, vi en una tablilla un montoncito de cuartos dejados allí y olvidados por completo. «Hay 25 céntimos». Es como si Jesús me dijera: —No puedo hacer más en este momento... ¡Paciencia y valor! No te irrites contra mí. Estoy crucificado...» (24 Febrero 1903): «Martes de Carnaval. Juana vuelve de la iglesia: —Para recordar a Jesús nuestra extremada carencia de todo, le decía yo: —Dadme lo que haya en vuestra mano, abrid vuestra mano. Entonces Él abrió

SU MANO y «vi que la tenía atravesada!» —. No he encontrado nada más hermoso en ningún escritor místico.» Contestando a una información literaria, decía Bloy: «Todo libro en que no se habla del pobre, en que no se tiene en cuenta al pobre, es digno de un escupitajo». La frase, en su rudeza, es de las más suaves de Bloy. Cuando habla de un enemigo, de un escritor venal, de un impío, insulta, atormenta el vocabulario para dar con la expresión más dura, con la palabra más soez, para tirársela a la cara. A nadie respeta. En *Las últimas columnas de la Iglesia* Bourget, Coppée, Brunetière, Huysmans, el Padre Didon (a quien llama el R. P. Judas), reciben de su mano los azotes que arrojaron a los mercaderes del templo. A uno de estos escritores se le llama el *Anus Dei*; uno de sus libros, el que explica su conversión, es «una lavativa bien devuelta»; sus artículos semanales son «el boletín hebdomadario de su impotencia». Obispos como Monseñor Amette, Papas como León XIII, son tratados de manera semejante. He aquí la oración fúnebre de Rodolfo Salís, el fundador del famoso *Chat Noir*, en cuyo periódico empezó a escribir Bloy (22 Marzo 1897): «Sé que ha muerto Rodolfo Salís, el que tragó sables literarios y artísticos, el triste rodomonte que a Dios plugo poner en el comienzo de mis escrituras, como paternal aviso de la inanidad de esta terrible

labor. El *Cabaratier gentilhomme*, que yo inventé, enriquecido a expensas de cuarenta artistas pobres explotados por él, ha ido a reventar miserablemente a orillas de un escupitajo, sin haber podido gozar ni una hora de su opulencia. Tengo la sensación de algo maldito que se derrumba detrás de mí». ¡Con qué saña habló de Zola, de Mendès, de tantos otros! Aun elogiarle era un peligro; siempre hallaba la estupidez, la torpeza, la mezquindad, ocultas detrás del elogio. Sólo algunos humildes le hallaron propicio. Y con todo esto su vida, de una desnudez, de una pureza y de una dignidad inconmovibles, fortalecida por la comunión diaria, templada constantemente en la oración, era admirable para cuantos se aproximaban a él. William Ritter, con frase que recogió Rubén Darío, le llamó el «Verdugo de la literatura contemporánea». En efecto, sus agresiones no eran, en intención, más que justicia. Cierto que los más de sus ataques, por su propia violencia, dejan indemne a la víctima y en nada son capaces de rebajar nuestra admiración; pero todos levantan ronchas, y casi todos, desde su punto de vista, son justos.

La admiración futura ha de ir a Léon Bloy, cuando se curen los verdugones, por su frase robusta, por su estilo tan personal, tan potente. Y se buscarán también entre sus libros obras como *La mujer pobre*, novela de arrebatado-

ra intensidad, su aguda *Exégesis de los lugares comunes, La sangre del pobre, La salvación por los Judíos*, «el libro que más glorifica al pueblo de que salió Jesucristo, y el que que menos le ha costado», o, en estos tiempos de guerra, los relatos de *Sudor de sangre*, en que revive con todo su horror la campaña del 70, que Bloy hizo como soldado.

Mas por ahora, la imagen que del formidable escritor nos queda es la de cierta fotografía que acompaña a la nueva edición de *El desesperado*, otra novela autobiográfica, que es de sus obras primeras. Se titula *Léon Bloy ante los cerdos*, y data de 1911. En el campo, Léon Bloy, de espaldas contra una tapia, mira tranquilamente, con las manos en los bolsillos, a unos lucidos cerdos que vueltos hacia él, hozan agachando la cabeza; así quiso el «mendigo ingrato» representar su actitud frente a la literatura de su tiempo.

22-XI-1917.

MELANCÓLICO CENTENARIO

Sin levantar rumor, apenas recordada en unas cuantas líneas por algún periódico, ha sonado la hora que marca un siglo desde el 18 de diciembre de 1817, día en que murió

madame Charles, la «Elvira» cantada por Lamartine:

Mais les siècles auront passé sur ta poussière,
Elvire, et tu vivras toujours!

Pocos más de treinta años tenía al morir Julia Bouchaud des Hérettes, casada con Charles, el físico que ideó llenar con hidrógeno los globos de Montgolfier. Le llevaba él cuarenta años a su esposa. Era hombre de natural bondadoso; tratábala como a una hija, velaba solícito por su endeble salud y recogió su último aliento. Recibió también de su mano unos sobres con as cartas, los versos y el retrato de Lamartine, que ella encomendaba a un amigo para que volviesen al poeta.

No conoció Julia a Lamartine hasta un año antes. Hallábanse los dos en Aix de Saboya, en cura de aguas. El era más joven y sentía el corazón lleno de poesía nueva. Hospedábanse en la misma pensión; en un paseo por el lago del Bourget, una tormenta sirvió para aproximarlos. Los vemos sentarse en un banco de la hospedería a tomar plácidamente el sol de la tarde, mientras el otoño va desnudando el jardín de frondas, o por el lago, en barca, tendido él a la popa, cantando ella, juntas ambas manos sobre la falda, la romanza del Viejo Robin, en tanto que bogan los robustos remeros; o ya en

París, cuando los tertulianos de Charles se han despedido, muy juntos en un sofá, diciéndose palabras de pasión, hasta que un reloj da las doce, el viejo reloj del Instituto de Francia.

Las cartas de Julia a Lamartine, publicadas no hace muchos años, nos revelan el corazón, encendido y maternal, de esta mujer. Alguien se hizo, cuando salieron a luz, caballero de su pureza. La frase que, moribunda, escribió en su última carta: «Viviré para expiar», no significaba para su paladín más que el remorder de un pecado de pensamiento. Por la virtud y contra la virtud de Julia rompiéronse lanzas entonces.

Hoy el misterio ya no interesa. Ambigua es toda palabra, cuando el tiempo pasa por encima. Gustaba Julia de llamarse *madre*, cuando hablaba con Lamartine. Y de su pasión y consejo nació el Lamartine que conocemos hoy, el poeta del *Lago*, y hasta el hombre político. Porque aquella mujer, que amaba con languidez de criolla y parecía nacida para el ensueño, fué la que impulsara al poeta por los caminos de la acción. No tuvo en ellos tanta fortuna como en los de la poesía; mas en éstos también va delante la sombra de aquella que él quiso llamar Elvira, con flotantes vestiduras blancas, alta y doliente, como en Aix la conoció; caen los bucles de ébano a lo largo del rostro, en cuyo blancor mate la enfermedad pone un tono

vago de rosa, y le mira con sus claros ojos castaños «entornados por el caer de los párpados y ceñidos por la naturaleza con esa franja obscura de pestañas negras y largas que las mujeres de Oriente se procuran por artificio para elevar el acento de la mirada, comunicar energía a la misma languidez y poner algo salvaje en la voluptuosidad».

23-XII-1917.

EL POETA-PRESIDENTE

Como los de Esparta se hallasen un día muy apretados y a punto de ceder ante las huestes de los mesenios, luego de pedir consejo al oráculo, dirigiéronse a Atenas en demanda de un general. Conocida es la leyenda. Los atenienses, por mofa, enviáronles un maestro de escuela, cojo, desmedrado y poeta por añadidura; pero aquel hombre mísero, de tal modo templó con sus elegías e himnos de guerra los decaídos ánimos, que pronto la Fortuna mudó de faz, volviéndose propicia a Esparta. Eruditos de hoy nos dicen que Tirteo no fué ateniense, ni maestro de escuela; tampoco sería, quizá, cojo y desmedrado; poeta sí que lo fué, y aún quedan restos de sus cantos; todavía, hasta ahora, no le

han despojado los eruditos de todos ellos. De tres que se conocen, entre otros fragmentos menudos, Wilamowitz, el más exigente, le quita sólo dos. Con el que queda, y con el sentido de la leyenda, siempre verdadero, tenemos bastante.

Parece que Tirteo fué espartano, y no es cosa inverosímil tenerle por tal. Acaso su cometido fuese algo así como el que hoy, en tierras de Colombia, se asigna igualmente a un poeta, a Guillermo Valencia. Muerto Rubén Darío, no nos llega del mundo nuevo otra voz más pura, otros versos en que el metal de la poesía suene con timbre más genuino que en los de este poeta. Pero Colombia no se lo tiene que pedir a nadie; su único esfuerzo consistirá en sacarlo de sus tierras de Popayán, en que la naturaleza ha puesto sus galas todas, ensalzadas por Valencia en sonoros exámetros. Y ya ha salido a la plaza pública, y en los periódicos de su país recién llegados a nuestras manos, vemos su ademán oratorio desplegarse ante una gran muchedumbre, diez mil personas, dicen, reunidas en el Parque de la Independencia, allá en Bogotá, para oír su palabra. (¡Esas fotografías de muchedumbre, en que sobre las caras ponen su aureola los sombreros, negra y no dorada, como aquellos nimbos que en las tablas primitivas ciñen las sonrosadas cabezas de las once mil vírgenes!)

No piden los colombianos himnos de guerra al poeta de Popayán. El sabría dárselos, tal vez, pero acaso en su lira suenen mejor los otros cánticos que se le demandan: aquellos en que las voluntades y los ánimos se unan y se sientan movidos a concordia. Tres partidos, el conservador, el liberal, el republicano, proponen a Valencia, en «conjunción progresista», para la magistratura suprema de la república. Su discurso ya no es un himno, sino un programa de Gobierno. Cuando los periódicos literarios le ensalzan, apenas mencionan sus versos, sino «su sólida preparación, su formidable capacidad para el trabajo, sus dotes de organizador y su exquisito dón de gentes». No ha llegado aún el momento de las elecciones. Los que presentan, frente a la candidatura de Valencia la de Marco Fidel Suárez, no se asustarían de ver una vez más a la adusta Gramática triunfante de la serena Poesía. Los amigos de Valencia pueden decir de él lo que él dijo de Julio Arboleda: «Ese hombre de las alturas sentaba también su planta firme sobre el propio suelo en que vivía». Las repúblicas de América y Colombia misma han tenido, más de una vez, presidentes-poetas. Muy repletas de versos andan las carteras allí; pero los versos de Valencia no son cosa corriente y vulgar. Si es elegido, no será el presidente-poeta, sino el poeta-presidente. ¡Así, además de buenos ministros, le asista el consejo de

las nueve musas, y Clío, coronada de laureles, registre, por fin, su nombre en el libro inmortal!

30-XII-1917.

LOS REYES MAGOS

En estos días primeros del año, como en los últimos, la tradición se sienta al hogar y las preocupaciones cotidianas parecen huir, aunque sea para volver muy presto. Si hemos de leer nuevos libros, sea en las revueltas semanas que han de seguir, o en los días primaverales, cuando todo es brote y promesa; leamos la novela de aventuras frente al mar de estío, los versos al caer de las hojas, y las historias graves cuando el morir del año se inicie; pero en estos instantes, volvamos los ojos atrás, busquemos los empolvados tomos, los antiguos decires, las figuras legendarias.

De un libro, el más viejo de todos los de nuestra literatura, veremos salir a los señores Reyes Magos, que vendrán hasta nosotros, balbuciendo inseguras palabras, sonrientes e ingenuos, como las policromadas figurillas de barro que en el nacimiento infantil descienden por empinadas cuestas de corcho en que el talco

pone su fragmentario relumbrón, a lomo de galopantes caballejos, con empenachado séquito de negros esclavos y camellos rojizos, hasta el portalete de pajas en que sobre la cuna del Niño se inclinan la Virgen y el Santo, el buey y la mula, alumbrados por velitas de cera rosa, verde y azul, puestas en relucientes candeleros de plomo. Sobre el portal, cuelga de un hilo, rabilarga, una estrellita de papel de estaño. Y dice Gaspar:

¡Dios criador, quál maravela!
No sé quál es aquesta strela.
Agora primas la he veída,
poco tiempo ha que es nacida...

Ven de igual modo el astro Baltasar y Melchor, se ponen todos en camino, y, cuando se juntan, repiten lo que cada cual pensó por separado: *Nacido es el Criador*. Sabrán los reyes si es *omne mortal*, o rey de la tierra, o rey del cielo, por las ofrendas que han de llevarle:

Si fure rey de terra, el oro querá;
si fure omne mortal, la mira tomará;
si rei celestial, estos dos dexará,
tomará el encenso quel pertenecerá.

Herodes no ha visto la estrella; cuando los otros reyes le dicen adónde van, se siente celoso:

¿Rei otro sobre mí?
¡Nunquas atal non ví!

Y manda comparecer a sus abades y potestades, escribanos, gramáticos, estrelleros y retóricos, para preguntarles la verdad. Cuando comienza la disputa entre los sabios, se interrumpe el fragmento, y solamente lo resumido hasta aquí se conserva del auto con que empieza para nosotros, a fines del siglo XII o principio del XIII, el teatro español.

No nos resignamos a leerlo como una curiosidad literaria. Hay en él una emoción, un movimiento, una vida constantes. Leído en estas noches, junto a la tradición sentada al hogar, nos volvemos más niños. Leído en estos tiempos, en que los reyes de la tierra no miran al cielo sino con espanto, porque de él cae la muerte, sentimos la nostalgia de esos otros reyes que van en busca de un reciennacido monarca que ha de gobernar el siglo

... en grant pace sines guerra.

Ni ánimo nos queda ya para fijarnos en la estrella que acaba de renacer, por la parte de Palestina. Todo es temor. Confusos estamos como los rabinos de Herodes. Y hasta nos parece deserción y cobardía este huír por un momento de las tremendas realidades que destrozan el

mundo, para refugiarnos, con espíritu infantil, en los candorosos versos medioevales del *Auto de los Reyes Magos*.

6-I-1918.

ALMANAQUES LITERARIOS

Un libro que llega a nuestras manos, desde manos amigas, con su título en apariencia insignificante, nos fuerza a meditar un momento. Es un almanaque, el *Almanac de la Revista*, para el año 1918. Su texto, en catalán, es muestra valiosísima del estado de las letras vivas en el antiguo Principado. Sus ilustraciones, muy abundantes, desligadas, como es digno, de la literalidad del texto, tienen con él parentesco indudable. Catalán es asimismo su modo de hablar. Sunyer, Casanovas, Aragay, Inglada, Nogués, Carles, Togores y los demás, y muy señaladamente Obiols, en sus finísimas viñetas de los meses, hacen brotar flores de catalanidad entre las hojas lozanas del libro, ordenado por dos poetas: José María López-Picó y Joaquín Folguera.

Las nuevas generaciones catalanas han hecho revivir la costumbre del almanaque literario, que nosotros hemos perdido ya. Estos años úl-

timos fué un leve *Almanac de la Poesía* quien nos trajo los saludos de Año Nuevo. Hace unos cuantos, el espléndido *Almanac dels Noucentistes*, fuerte y selecto en todo. Los manes de Francisco Rabelais y de Miguel de Nostradamus se regocijarán ahora con estos volúmenes, y sobre todo con el nuevo, en que no faltan el santoral ni el pronóstico, los eclipses de sol y de luna y las fiestas mayores. ¡Argentona y Castellbisbal, Vilajuiga y Esplugues, Molins de Rei y Camprodón, ya sabemos los días en que tronarán los cohetes en vuestro cielo, y se apiñarán frutos y ganados en vuestras ferias, y mozos y mozas trenzarán los pies, cogidos de las manos, bailando la sardana en vuestra plaza mayor! Y ya sabemos, estaciones del año, la hora de la tibia mañana, del anheloso amanecer, de la estremecida noche o de la tarde rebelde en que haréis vuestra entrada en el mundo.

He aquí que estas páginas primeras, las del tiempo, nos retienen y no nos dejan pasar a las otras, a las del arte. Largo es éste y breve la vida, como reza el adagio; pero el tiempo es inmortal. Dentro de un año, estas páginas en que ahora dejamos vagar el pensamiento, nada nos dirán, y tal vez nos siga hablando entonces, desde un verso o desde una figura, una voz muy honda. Aquí se nos da lo permanente junto a lo efímero; lo pasado, de que el tiempo es artífice, no se forma para nosotros de días,

sino de cosas. Caen los días en el olvido, como los folios del almanaque de pared, y lo que ellos traían, persiste, sin ellos ya, en el recuerdo.

Libros como el que ahora nos envían, al perder su destino, cobran nuevo significado para convertirse en cosa distinta. Un *Almanaque de las Musas*, alemán, es el custodio de una balada de Schiller; otro *Almanaque de las Musas*, francés, sirve para llenarnos de asombro cuando nos dice que en los días más tremendos de la Revolución había quien pensaba en pastoras y corderos; un deliciosamente amanerado *Keepsake* nos esconde, bajo sus grabados relamidos y sus poesías sosas, una pasión que no quiere llamarse por su nombre; en un desaseado librejo español, se inflama, de repente, a continuación del venerable santoral, un canto patriótico. En los incómodos almanaques de la *Ilustración*, que tenían de *Keepsake* más que de *Almanaque de las Musas*, los hombres de hoy guardamos cuidadosamente nuestra niñez: basta que los abramos, para que se nos aparezca de nuevo. Allí vimos por vez primera la gran campana y el enorme cañón del Kremlin; allí supimos que era Montañés el escultor pintado por Velázquez; allí aprendimos de memoria los versos del *Idilio* y otros de que hoy tal vez no queremos acordarnos. Si ya no hacemos almanaques literarios, ¿es quizá por esto? ¿O es, acaso, por la

idea del tiempo, que llevan consigo, y porque el Tiempo engendra el Pasado, ese país, más vasto cada vez, sobre el cual luce, pálido, el sol de la Melancolía?

13-I-1918.

EL ORO EXTRANJERO Y LA LITERATURA FRANCESA

Un viejo título del siglo XVI acude a nuestra pluma y se nos impone con leve modificación cuando queremos analizar algunas ideas a que responde el nuevo libro que M. Georges Lecomte, presidente de la «Société des Gens de Lettres» de París, acaba de dar a la estampa, rotulándolo *Les lettres au service de la patrie*. Así como se llamó «Defensa e ilustración de la lengua francesa» el tratado en que Joaquín Du Bellay propugnó las ideas del Renacimiento, así este libro se podría llamar en estos días de discusión y combate «Defensa e ilustración de la literatura francesa». Ya en las primeras páginas, anuncia M. Lecomte el propósito que le animó desde el primer momento en que fué llamado a desempeñar el cargo que ocupa: «Sostengamos con nuestra autoridad moral todas las iniciativas que puedan llegar a tomarse para dar a co-

nocer a los extranjeros, con auténticos libros franceses, nuestra verdadera vida francesa, que es digna, proba, de perfecta nobleza moral, por debajo de su gracia ingeniosa y brillante.»

En ningún país mejor que en España tiene interés lo que en este libro se afirma y defiende. Así como no hay revuelta política en que no salga a relucir el fantástico «oro extranjero», excusa infantil con que se trata de echar sobre otros las propias culpas, como hace el niño que con un «si fué Fulanito» se descarga de toda responsabilidad, así ocurre entre el vulgo de nuestro país con la literatura francesa. Por vulgo entendemos la chusma literaria de críticos indocumentados y escritores sin señas personales. Todo lo que no les halaga, todo lo que no se ajusta a su manera de ver, venga de donde viniere, es *afrancesado.* Aun es fácil que en tratados de literatura y de crítica se hable con despego de la literatura francesa de hoy por personas incapaces de leer, no ya un libro inglés o alemán, sino diez palabras seguidas en francés. Afrancesado es el escritor que intenta algo nuevo, el crítico que dice algo distinto de lo que promulgan los tratados de preceptiva que se estudian en los institutos, el que no escribe «magüer» con diéresis y todo, y el que no se extasía ante los rotundos acentos de un endecasílabo; ante los acentos, precisamente, aunque el endecasílabo le guste por otra cosa. Y al

ver, serenamente, que todo se le achaca a la literatura francesa, recordamos un verso, muy español, de cierto estadista, poeta a la vez, que preguntaba en tono de ironía manifiesta y acaso de recóndito pesar:

¿Dónde estás, oro inglés, que no te veo?

No, no es posible que veamos a la literatura francesa en todos los males que se le atribuyen. Una de las acusaciones principales contra la literatura francesa es la de pornografía. Pues a esto responde M. Lecomte con palabras duras y exactas: «Lo cierto es que esas exhibiciones escandalosas de que los extranjeros se indignan con justo título se ofrecen, sobre todo, a su curiosidad de pasajeros que vienen a divertirse a nuestra casa. Ante esos escaparates, nunca o casi nunca hay compradores franceses.»

Se dirá que basta con que la mercancía sea francesa; pero ¿no tiene Francia otra mercancía?, y la oferta, ¿no acude allí donde surge la demanda? Salta en seguida el nombre de Zola, y M. Lecomte no lo escamotea. Para los españoles, en efecto, es Zola compendio y suma de toda pornografía; sus escenas, de crudeza indudable, no puede tolerarlas nuestro fino paladar, hecho a las exquisiteces de la novela picaresca, y lo que en él no tiene ese carácter, no basta a desarmar nuestra cólera. Son problemas que no

nos interesan. Pero que no nos escandalice un literato, un hombre que habla de hombres y mujeres, de luchas y pasiones, es lo principal; bien lo saben todos aquellos que no han leído el *Quijote* sino para buscar en él y tachar cuidadosamente con tinta muy negra, a guisa de hoja de parra, cierto breve y expresivo vocablo que Cervantes hubo de escribir, cuando le hizo falta, sin vacilación ninguna.

Este es, ante todo, el mal que suele echarse en cara a los escritores franceses: la repugnancia a no llamar a las cosas por su nombre y a prescindir, en sus obras, de lo que no se suele prescindir en la vida. Tacha igual puede ponerse a los escritores grandes de todos los tiempos; pero sólo nos escandalizan en los franceses. ¿Por qué ha de ser así?

Tenemos de nuestra literatura un concepto muy particular. Decimos que logró un momento de grandeza en que todos nos imitaron; y nunca se nos olvida llamar plagiario a Corneille y ladrón a Le Sage. Lo que por completo hemos olvidado es que con improperios jamás se hizo crítica. Perdimos esta pasada grandeza no por nuestras culpas—los españoles no tienen culpa de nada—ni porque la Providencia dejara de enviarnos genios—todo español que tenga una pluma o una espada en la mano es un genio o un rayo de la guerra, aunque lo contrario se demuestre—, sino porque los franceses empeza-

ron a contaminarnos con su literatura, enciclopedista primero, romántica más tarde, naturalista después, simbolista a continuación y quién sabe todavía cuántas cosas más en lo sucesivo.

Nadie que tenga seso puede negar las influencias francesas en nuestra producción literaria, y nadie que haya puesto los ojos en otros países habrá dejado de observar que en todos ellos, más pronto o más tarde, han dejado de sentirse las mismas influencias. Francia, desde el siglo XVIII, desde que sus grandes genios del siglo XVII dejaron bien preparado el terreno, ha sabido conservar el prodominio literario en Europa, sin consentir que otras manos se lo arrebaten. La Providencia, que tan indignada con ella debía estar al decir de nuestros Tartufos, no se ha cansado de darle grandes hombres, y cuando mueren un Rousseau y un Voltaire, nacen un Hugo y un Balzac. ¡Nonbres vitandos para muchos españoles! Sí, pero nombres vivos, nombres cuya grandeza no es posible desconocer más que metiéndose, como el avestruz perseguida por el cazador, la cabeza debajo del ala.

No nos indignemos, pues, contra los influjos que vienen de Francia, sobre todo porque apenas podemos recibir otros. Los que en España aman a Tolstoy, a Nietzsche, a Carlyle, a Ibsen confiesen si no los han leído en francés, al principio por lo menos. Los que hayan podido

gozar de las otras literaturas en las lenguas que les son propias, declaren si no han visto a Rousseau en Tolstoy, a Stendhal en Nietzsche, a Hugo en Carducci, a los naturalistas franceses en Hauptmann. Huímos de Francia, y con Francia nos encontramos por todas partes.

¿Qué hacer, pues? ¿Echar a rebato las campanas del Dos de Mayo, y decir que no queremos franceses? Para esto sería necesario que las conquistas espirituales, como las materiales, pudieran deshacerse. Reconquistar el terreno perdido, una nación momentáneamente vencida lo puede hacer. Desechar las influencias afianzadas, no se puede, por una sencilla razón: porque no han hecho perder terreno, sino ganarlo. Así como no hay medio de resistir una influencia, no llega nunca ésta a convertirse en dominación; nunca se pierden, por mucho que se quiera, los caracteres propios. El contacto con otra civilización, con otro pensamiento, no absorbe los propios; únicamente los modifica, y siempre en sentido progresivo. Así como se dice de la materia que ni se crea ni se pierde, del espíritu se puede decir que siempre se crea y no se pierde nunca. No le será a España difícil sobreponerse a un estado de inferioridad intelectual, suponiendo que exista y que la influencia de otro pueblo sea causa de ella, si aciertan a nacer en suelo suyo unos cuantos hombres capaces de dirigir a los demás y de ver, sin en-

gañarse, cuáles, son las cualidades y, sobre todo, cuáles son las flaquezas del espíritu nacional en momento determinado.

La flaqueza principal es hoy, sin duda, esa tendencia a achacar nuestros males a otros, al «oro extranjero», a la literatura francesa. Con lo cual ya se nos muestra bien el capital defecto propio: el de imaginar, para disculpa, lo más fácil, lo que exige menor esfuerzo de pensamiento, aunque sea lo más absurdo.

17-I-1918.

LA BALADA DE LA ACADEMIA

En la balada del poeta alemán se refiere que Júpiter llamó a los mortales para repartirles la tierra. Entonces el agrícola separó para sí los frutos y las mieses, y el hidalgo tomó por suya la caza de los bosques; el mercader y el abad acotaron, el uno, los almacenes, y el otro, las vides; y el monarca cerró los caminos y estableció los tributos. Así, nada quedó para el poeta.

Muy breve es la balada, de las más concisas de Schiller, y esto nos indica que, quizá por exigencias de espacio o de tiempo, hubo de acortarla más de lo que se proponía. Hemos

tenido la fortuna, en efecto, de descubrir un antiguo borrador, informe aún, que parece ser el primer estado de la famosa poesía, y en él se detalla más. Se dice que los pescadores se apropiaron los tesoros del mar, y unos rojos enanillos barbudos, llamados mineros, los esplendores subterráneos; se dice que el soldado y el médico, por mitad, se reservaron el dolor del hombre, y la mujer, toda entera, su alegría. Y se dice que una especie de templo fundado especialmente para los poetas, que iban a quedarse sin nada, se lo repartieron el hidalgo y el mercader, el médico, el soldado y el abad, y sólo se vedó su entrada a la mujer y al poeta; porque hasta el monarca le plantó su escudo encima y llamó «Academia Real» a ese templo.

Con el transcurso de los años, ello mejoró: los poetas, si no todos, algunos, no fueron ya seres famélicos y desheredados; pero, así como los patricios de Roma se hacían adoptar por familias plebeyas para representar al pueblo, les fué preciso entrar en alguna de las otras castas y hacerse abades o soldados, médicos, hidalgos o mercaderes, para llegar al *sancta sanctorum*. La mujer no podía seguir su ejemplo; alguna, sin embargo, hubo de intentarlo, y se quedó a la puerta, o, si logró pasar y aun subir al estrado, los que por derecho sentado por ellos mismos tenían acceso a él, la miraron como a intrusa, aunque fuese quizá su mejor ornamento.

Hasta aquí lo que se malogró de la balada. *Sotto il velame* de sus versos informes, hay una clara alegoría que nunca deja de tener confirmación. Hace poco se nos ha hablado de la entrada del viejo mariscal Joffre en la Academia Francesa. El soldado del Marne podrá siquiera ostentar bajo la cúpula el legítimo verdor de unos laureles, que enlazará los colores de su traje militar con el tono de las casacas de sus flamantes colegas.

Sigue, pues, la Academia, dando acogida al soldado. Y aquí, en España, acabamos de ver la designación del abad y la del médico. No quiso la suerte que el abad, el reverendo P. Fita, gloria de la epigrafía, gozara del sillón que en la Academia Española se le previno. Pero ya fué presidente de otra Academia, como lo es el doctor Cortezo, también ahora elegido para la Academia de la Lengua. Esta circunstancia nos hace sospechar si en nuestro país la dignidad de académico se adquirirá por contagio. El que por ventura está en una Academia no podrá, acaso, preservarse de caer en otra.

Pero la elección del doctor Cortezo, hombre de fino ingenio y de ilustración nada común, nos tranquiliza a los que presumimos las funciones que ha de ejercer en la Academia Española. Entre el autor de muy aplaudidas astracanadas, que nos decía anoche: «Desengáñese usted: el doctor va a ver si la Academia tiene

la lengua limpia», y el redactor financiero y estadístico de cierto colega, que nos aseguraba: «Nada de eso; va a determinar el porcentaje de palabras extranjeras que anualmente vienen a inficionar nuestro idioma», creemos más próximo a la verdad al segundo. La estadística siempre nos ha inspirado un respeto rayano en el terror; pero *no es por eso que* nos acercamos más al economista que al currinche. Es por lo del porcentaje; poco académica es la palabreja, pero se aproxima a la verdad. Creemos que el recién elegido podría encargarse de determinar la dosis de hombres de letras que necesita una academia para vivir normalmente. Porque un día entra el abad, otro el hidalgo, otro el mercader, otro el soldado, otro el médico, y el poeta sólo muy rara vez. Por no entrar, ni siquiera *Azorín*; y eso que ya va teniendo algún mérito positivo para ser de la compañía: ya es subsecretario.

20-I-1918.

LA REINA DE SABA

Por obra y gracia del doctor J.-C. Mardrus, que años atrás dió a los hombres de Occidente una nueva y sabrosa versión de las *Mil y una noches*, viene hoy la reina de Saba con su pres-

tigio secular a ostentarse, cubierta de joyas y pedrerías, como resplandeciente aparición, entre las heroínas tristes de las novelas de ahora. Apartándose del relato bíblico, ha estudiado el doctor Mardrus las tradiciones árabes y ha construído el poema de Balkis, que en el libro santo se reduce a un episodio del esplendoroso poema de Salomón, hijo de David.

Poetas de todos los tiempos han dejado volar la fantasía en derredor de la reina, que «oyendo la fama de Salomón vino a probarle con preguntas; y cuando el rey le declaró todas sus palabras y dió a la reina todo lo que quiso, ella se volvió y se fué a su tierra con sus criados». Así el Libro de los Reyes. Mas la la reina fué árabe. Las consejas de su propio país hácenla abuela de los tres monarcas de la Epifanía; los Negus abisinios se glorian de tenerla por ascendiente. Hay quien, documentado, niega que las mejillas de la soberana fueran semejantes a rosas maceradas en nieve, y sienta muy en serio la afirmación de que más se asemejaban al ébano compacto, bruñido y profundo.

No es de éstos el doctor Mardrus. «Blanca, hija de la mañana», dice la mensajera Abubilla que le pareció la reina. Diez y seis años de hermosura tenía, intactos como la perla que envió al gran rey, cifrando en ella un misterio. Nada supo de la existencia de Salomón, ni él de la reina, hasta que sonó la hora del Desti-

no. Que Balkis y Salomón se amaran estaba escrito en los astros, pero él fué quien salió en busca de ella, según los árabes. A sus tierras se hizo llevar por artes mágicas, y en sus dominios la reina, advertida, le salió al encuentro con soberbia pompa, proponiéndole enigmas.

La Reina bíblica es la mujer que da oídos a la fama y a quien mueve la curiosidad, aguijón del espíritu mujeril. La reina de las tradiciones árabes con que ha trazado su poema el doctor Mardrus, es la predestinada, que no hace sino recibir al amor cuando llega. Son, en realidad, dos mujeres distintas. Más distancia hay entre las dos Balkis que entre el Salomón de la Biblia y este otro magnificente Salomón, grave, hierático, hasta en el momento del amor, que cumple como un rito.

Si quisiéramos comparar con otra obra artística el poema del doctor Mardrus, antes que pensar en nada literario, evocaríamos una deslumbrante pintura mural: todo es imagen, color, movimiento en el libro, y nos hace pensar si el predominio de la línea en el arte árabe, su escasez de figuras, vendrá de un mutuo trueque; todo es figura en la poesía de este pueblo, que deja para su arte la abstracción lineal. Y antes que en una obra de pintura pensaríamos en algo semejante a lo que nos han hecho ver los bailes rusos: en una concurrencia de artes

diversas que obran juntamente sobre todos los sentidos corporales.

Así es la nueva historia de la reina de Saba, con sus enumeraciones, sus fórmulas mágicas, sus cánticos, su profusión, de una parte, su sobriedad de otra. Véase que la fábula está reducida a los personajes esenciales, a las escenas imprescindibles. Pero junto a esta sencillez, ¡qué abundancia en el coro, qué lujo en la ornamentación, qué refinamiento en el talle! Y al lado de pasajes en que la repetición de un párrafo o de una serie de nombres, tiene valor semejante al que ese procedimiento cobra en las consejas populares y en los cuentos al amor de la lumbre, no faltan otros en que se traiga a la mente algo antes dicho, cortándolo con esta frase: «Pero no hay utilidad en repetirlo». He aquí una lección que todos podemos aprovechar; cuando escribe las palabras que citamos, el autor parece pensar en voz alta, revelar, como por descuido, un secreto de su arte. Porque aquí hay un arte que se va perdiendo, y no sólo entre nosotros. Se ha hecho cargar con tantas cosas a la novela—psicología, sociología, pedagogía—, que se la ha llevado lejos de su dominio peculiar: la narración. Novelistas hay que se considerarían deshonrados si no planteasen un problema, por lo menos, en cada libro. Pero imaginar cosas dignas de contarse, tener el valor de no vestir de novela los propios

estudios ajenos al arte literario, eso no. Los libros en que algo se cuenta no suelen ser hoy de arte. Para volver a las puras fuentes narrativas, bien venidos éstos del doctor Mardrus: la traducción de las *Mil noches y una noche*, y este otro breve y elegante volumen en que se lee, según los textos árabes, la historia de *La Reina de Saba*, cuyo nombre bendito era Balkis, que los yemenitas pronunciaban Balkama, y a quien los etíopes llamaban Magueda.

17-I-1918.

"METERSE CON"

Antes se decía: «Dar un palo a Fulano». Ahora se dice: «Meterse con Mengano». La mudanza en la denominación ha enriquecido de matices el concepto. El «palo» era la crítica adversa. He aquí lo que significa «meterse» con uno: en primer lugar, insultarle, y hasta mentarle todo lo que sea necesario; en segundo lugar, decir que su libro, o lo que sea, está mal, demostrándolo si es menester; en tercer lugar, decir que el libro, sin estar mal, no está tan bien como los anteriores; en cuarto lugar, decir que está bien, pero que tiene tales o cuáles defectos; en quinto lugar, decir que está muy bien, pero sin emplear

adjetivos encomiásticos; en sexto lugar, emplear estos adjetivos y que no sean del gusto del autor criticado; en séptimo lugar, que los adjetivos sean de su gusto, pero que le parezcan pocos; en octavo lugar, que le satisfagan los elogios, pero que se elogie igualmente a un «compañero». Todo esto es «meterse» con un autor que publica un libro; y, además, las gradaciones intermedias que puede haber entre uno y otro de los «procedimientos» indicados arriba. Lo demás, es «bombo»; pero en él no hay matices que valgan.

Para la que llamaremos *primera manera*, hay que ser profesional; profesional del «metido», no de la crítica. Es el «metido propiamente dicho». Lo otro ya entra en los dominios de la crítica, si es cierto, comedido y oportuno; pero a la crítica no se le exige título profesional, con o sin reválida. Para nuestro mundo literario, no hay solución de continuidad entre el «bombo», la crítica y el «metido»; o por mejor decir, la crítica no existe: se llama también «metido».

Nos imaginamos al que «se mete» sentado ante sus cuartillas y empuñando la pluma con el decidido ademán del que va «a meterse» con alguien; la cara fosca de la víctima al ver que «se meten» con él, y el ceño, que quiere decir: «Voy a «meterme» mañana con ese que se «mete» conmigo.» Y el coro de amigos del verdugo... y de la víctima, que leen el «metido» con

cara de fruición, y se van después, cada cual por su lado, y en la calle se paran con el primer conocido que encuentran, para decirle: «¿Ha visto usted como «se mete» Fulano con Mengano?»

Si el «metido» es de la primera categoría, se suele ver por todas partes a Fulano con un fuerte garrote, por si a Mengano le da la ocurrencia de salir con otro igual. Si es de las otras categorías, Fulano no suele hacer nada; entonces Mengano es quien esgrime unas armas mucho más espirituales que el garrote: inclinaciones de cabeza, sonrisas y algún: «¿Pero qué le habré hecho yo para que «se meta» conmigo?»

El espectáculo no deja de ser curioso. Hombres de talento, no distinguen entre el «metido» y la crítica. Cierto amigo nuestro nos dijo una vez que un novelista muy notorio andaba aquellos días molesto con él por que le llamó en un artículo *persona de buen gusto.* Un poeta joven mandó otra vez un soneto entusiasta a un poeta... mayor de edad: eran doce versos de metáforas coruscantes en elogio de la poesía del otro, y dos más en que se daba sencillamente una nota íntima. Pues el alabado le escribió diciendo: «¡Lástima que en los dos últimos versos no haya continuado usted aquella serie de imágenes tan hermosas con que el soneto empieza!»... También le pareció que el joven «se metía» con él. La galería de tipos es inacabable. Junto a estos dos, que corresponden, respectivamente, a las cate-

gorías sexta y séptima, otros muchos se podían poner. Todos los que andan por los mezquinos vericuetos literarios de este Madrid, saben de ejemplos a millares. Y los «ejemplos» son los primeros en quejarse de que no hay crítica. Para demostrarlo aducen siempre, no su propio caso, sino uno que pertenece a la categoría primera, a la del «metido propiamente dicho». Y si a estos profesionales del metido les sale un día, sin vacilación ninguna, alguien que los pone en su sitio, tratándolos como se merecen, no a palos, sino en una arremetida seria y cargada de razón, entonces todo es dolerse de que no se respete a «la crítica». ¡La pobre crítica! No le basta tropezar a cada paso con la vanidad molesta; ha de soportar que se llame *crítica* a lo que es mero desahogo del bajo instinto de ataque, al «metido propiamente dicho».

3-II-1918.

UN ROMANCE FRONTERIZO

Oigan, señores, el romance nuevo del cura Santa Cruz y su partida, trovado en prosa por un novelista de estos tiempos. A nuestra feria literaria, Pío Baroja, de quien se dijo que renovaba con sus primeros libros la tradición pica-

resca, trae ahora una resurrección más: el romance fronterizo. Y hasta en la forma con que pasa a manos del público, un folleto exiguo de páginas y de coste, recuerda los pliegos sueltos, las hojas volantes en que la literatura pasó en los albores de la imprenta y ha seguido pasando hasta ahora, en algunas manifestaciones poéticas, del trovador al pueblo.

No se ha propuesto, ciertamente, escribir un romance fronterizo nuestro gran escritor vasco; pero a nada se parece más esta última obra suya. Suelen hoy casi todos nuestros escritores comunicar con el público desde el periódico divulgador, y muchos son los que nutren con sus producciones esos cuadernos hebdomadarios en que se ofrecen por unos céntimos trabajos inéditos «de las mejores firmas». Pero en los cuadernos tales cultívase, de ordinario, precisamente lo más opuesto a la literatura popular. ¡Cuántos hombres de letras han alambicado la frase y refinado la sensación pensando en ellos! A los que quieran salirnos al paso con el nombre mismo de Baroja, les citaríamos unos cuantos más, y frente a ellos una turba de otros, acariciadores de un ideal de vida que parece estar confinado en el jardín de invierno de un hotel cosmopolita.

Pío Baroja traza, en pocos rasgos, la figura del caudillo feroz, las jetas repulsivas o las apostures majas de sus compañeros, unas cuan-

tas hazañas de ellos y su fin, trágico a veces, otros apartado y tranquilo. Muchos viven aún. Quedan testigos presenciales, y de su boca ha recogido el narrador detalles y rasgos para fundirlos en su poema. Escrito casi en los lugares mismos de los hechos que narra, no ha muchos años acaecidos, tomándolos directamente de la tradición oral, aún embriagada de apasionamiento, pero ordenándolos con arreglo a una manera de sentir, la del «lado de acá» de la frontera, nunca una obra de hoy se caracterizó tanto en los límites de un género de ayer como este folleto de *El cura Santa Cruz y su partida*.

Ya, por la forma, nos interesa. Es el folleto corriente, sin adorno indiscreto, e inicia una serie en que se atenderá al asunto, no al autor. No se trata aquí de juntar «las mejores firmas», sino de otra cosa muy distinta: de dar con una corriente viva de curiosidad espiritual, por las figuras, por las ideas, por los signos del tiempo. Esta colección, que se inicia con un romance fronterizo, no está llamada a ser un romancero; tampoco una enciclopedia. Ojalá sea, sin embargo, en todas sus apariciones, tan seria y tan varonil, tan amena y tan rápida como en este comienzo.

Cuando elige esta forma popular un escritor como Pío Baroja, que antes ha dado, con éxito grande, una treintena de volúmenes, parece reconocer que no sólo su literatura, sino la litera-

tura en general, tiene hoy un público más vasto, cuya sensibilidad es cada día mayor. Sin contar las innumerables colecciones que en todos los países difunden, no siempre con buen criterio, las obras maestras de la literatura, y dejando aparte la misión del periódico, muchos escritores acercan hoy al público las primicias de su labor como antes no lo hacían. Aun en Inglaterra, país en que los libros originales se suelen vender a altos precios, los poetas mejores empiezan a adoptar, para sus versos, las formas de *chapbook* o de *broadside*, en todo análogas a las de nuestra literatura «de cordel». Claro está que con ello nada pierden el decoro tipográfico ni la belleza literaria; antes parece que, presentada así, una obra ha de tener para resistirlo un valor más alto y evidente.

10-II-1918.

POESÍA Y DEMOCRACIA

Un escritor inglés, Mr. G. Currie Martín, acaba de reunir en un tomo varios estudios que consagra a los que llama «poetas de la democracia» (1). Ha querido, primeramente, hacer

(1) *Poets of the Democracy*. By G. CURRIE MARTIN: Headley Bros. Publishers, Ltd., Londres, 1917, (con retratos).

una que pudiera llamarse «introducción a la poesía», buscando masa de público más amplia que la formada por los habituales lectores de poetas. A los que en todo el mundo de lengua inglesa luchan por los ideales democráticos, ha de serles grato ver cómo grandes ingenios suyos de todos los tiempos han sabido expresar y sentir de modo análogo. Hechos a la expresión poética, fácil ha de serles pasar del *En-Masse* al *One's-Self*, para emplear palabras de Walt Whitman. Propónese, además, poner de manifiesto el preeminente lugar que la democracia ocupa en la poesía inglesa. Y con sólo leer el índice, podemos convencernos de que ya en el siglo XIV, con William Langland, apuntaba el interés por las clases trabajadoras, por sus esfuerzos y aspiraciones, que tiene representantes entre los poetas más notorios de hoy, como John Masefield y Wilfrid Wilson Gibson. Pero, además, aun en las épocas más puramente líricas de los reinados de Isabel y de Victoria, si bien sólo de pasada, óyense acentos democráticos.

En la época victoriana, sin embargo, pero en la otra orilla atlántica, sonó la más alta voz que el espíritu democrático haya podido dar a la poesía: la del citado Walt Whitman. En un libro de prosa, *Democratic Vistas*, define el término como una constante aspiración con frases que cita Mr. Martín: «¿Suponías, amigo, que la

Democracia era sólo para los electores, para la política o para el nombre de un partido? Yo digo que la Democracia sólo sirve allí donde se puede ir más allá y llegar a la flor y al fruto en la conducta, en las más altas formas de actuación mutua de los hombres y sus creencias—en Religión, Literatura, Colegios y Escuelas—. Democracia en toda la vida pública y privada, en el Ejército y la Marina... Yo declaro que el gozo de la Democracia como algo grande, reside totalmente en lo futuro.»

Esta aspiración, que da al concepto una inacabable virtud poética, adviértase también que guarda en sí una igual eficacia política: no es aspiración cerrada, que una vez conseguida agota el impulso de avance, sino camino siempre abierto en que cada conquista es una etapa no más.

Ahora bien: un gran escritor del siglo XIX, John Addington Symonds, en su estudio sobre el poeta americano, se pregunta si puede en realidad la Democracia tener plena representación artística, de igual modo que la «energía central» de cada época o de cada país la han logrado, y cita los ejemplos del arte aristocrático en Grecia, monárquico en Francia, religioso en la Europa medioeval, intelectual en el Renacimiento italiano, nacionalista en la Inglaterra de Isabel o de amplia difusión como gusto refinado de inteligencia popular en el Japón, que

han dado cuerpo a lo que en el pueblo había de más noble y sincero. Hay ahora para él—este *ahora* tiene ya veinticinco años y muchas cosas han pasado desde entonces por el mundo—, hay ahora sobrada separación entre una masa inculta, entregada a las labores mecánicas, y una minoría refinada, adherida a lo pasado, que forman artistas y escritores. Pero, sin hacer caso del tiempo transcurrido, no plantea Symonds quizá en los debidos términos el problema, ni advierte que muchas de esas expresiones de la energía central de las épocas o países que cita son verdaderas manifestaciones democráticas. El arte griego era para todos, y no gozaba sólo de él, ni lo producía siquiera, una minoría aristocrática: cierto que no todos podrían comprenderlo o juzgarlo, mas no se trata de eso. El arte era allí algo distinto del alimento, que sólo aprovecha al que lo ingiere, pero semejante al aire, sin el cual nadie puede vivir.

Así ha de ser, en la aspiración de Walt Whitman, la poesía de las Democracias. En la suya, suele prescindir de trabas y embellecimientos que usan otros poetas, y aquí no sabemos ya si con razón. Sería conveniente dilucidar despacio este asunto, puramente técnico. Hay en todo país una forma de poesía popular, que no siempre es poesía, pero que nunca deja de ser cañamazo en que pueda bordarse: la *forma* es lo único indiscutible en la poesía popular; lo

que está en tela de duda alguna vez es la *poesía*. En la española, de cada cien cantares noventa son insignificantes; de cada diez romances, nueve repiten conceptos y expresiones de otros. Y en todas las literaturas lo mismo. Esto nada prueba contra la poesía popular, porque en esos diez cantares, en ese romance que nos queda está toda su alma y toda su originalidad expresiva. ¿Hizo mal Whitman en apartarse de la versificación popular? ¿Pudo, por exigencias de su espíritu, hacer otra cosa? En países como el suyo, donde tan difundida está la lectura de la Biblia, ¿puede chocar su versículo amplio, sin rima? ¿Es cierta la observación de Symonds y de otros escritores acerca de la escasa popularidad de Whitman en América? Si lo es, ¿no pudiera consistir en que está demasiado cerca de nosotros o en que el observador ha hablado sólo con hombres cultivados, para quienes, aun inconscientemente, la preocupación de forma es de primera importancia? He aquí una serie de preguntas, para responder a las cuales serían menester sendos artículos.

Otra pregunta más: ¿Cuál ha de ser la forma de la futura poesía democrática? Porque a nosotros no nos cabe duda de que democracia y poesía no son, ni han sido nunca, términos incompatibles. Para demostrarlo, ahí está el libro de Mr. Martín, referente a Inglaterra. Quizá pudiera intentarse algo análogo con relación a Es-

paña, aunque jamás lograríamos tan espléndida cosecha. En cuanto a forma, es evidente que las populares no pueden bastar porque sería negar toda la historia de la literatura. De los dos poetas más recientes que en el libro a que venimos refiriéndonos se citan, en uno, en Masefield, se dan las formas populares—el metro de balada inglesa, distinto, pero equivalente a nuestro romance—junto a formas artísticas que reproducen las adoptadas por Chaucer, y en el otro, en Gibson, predomina una forma libre; pero uno y otro buscan las expresiones más corrientes del lenguaje de hoy, y otro tanto ocurrió en Wordsworth, y en Burns, que empleó el dialecto. No es, sin embargo, la forma artística y refinada contraria al espíritu democrático, y así lo prueban Shelley y Swinburne, que Mr. Martin excluye de su libro por difíciles, puesto que, como hay que recordar, se trata de «una introducción a la poesía». Esto nos indica que no es la forma una cuestión principal. Y nos indica también que la poesía democrática no ha de rebajar en nada el valor esencialmente artístico que la poesía ha de tener para ser poesía, sino que ella misma irá elevando del sentimiento puro a la inteligencia viva la capacidad de todos, en una aspiración constante a algo mejor, esencia misma de la Democracia.

14-II-1918.

LA ESTATUA

Por el balcón de las Vistillas corren los ojos, rozando apenas el humilde Madrid del barrio de Segovia, que trepa hasta el Alcázar blanco, y posándose levemente en el obscuro verdor de los encinares próximos, hacia la lejanía, donde la sierra tendida de nieve se esconde entre nubes. No está limpia la atmósfera: un tenue vapor esfuma los términos; pero la mañana es tan quieta, que algo transciende al ánimo de su reposo. En el silencio del estudio, la estatua nos da otra lección de majestad; tranquila, homérica de expresión la cabeza augusta; inmóviles, unidas las manos, que ya hicieron su tarea. Un paño cubre las piernas; el traje de hoy, disimulando sus hechuras efímeras detrás de las líneas esenciales, viste para la eternidad la escultura. Si fuese ya de su tamaño, diríamos que el propio Galdós, ciego y mudo, iba siguiendo nuestra charla y aprobándola con su cabeza paternal.

El escultor, Victorio Macho, nos habla, conmovido, de la realización de esta obra, de las horas pasadas junto al anciano glorioso, de su anhelo por lograr algo grande y sencillo a la

vez. ¡Grande y sencillo! Nosotros pensamos que así ha de ser el monumento a Galdós. Y, volviendo a mirar la estatua, pensamos que ya es así.

No de una iniciativa oficial, sino de un impulso de amor, de un anhelo de artista, ha salido esta obra que va a vivir en la piedra. Un grupo de escritores, secundando su deseo generoso, la hace suya. Otro grupo, más amplio, de españoles, la hará posible. Se abre una suscripción popular; por el desinterés del escultor, el coste será exiguo; sólo en Madrid podría cubrirse.

Irá esta escultura a un jardín, y, poco levantada del suelo, será un huésped más, un anciano sedente que ve jugar a los niños, y en cuyas rodillas se posan los pájaros del aire. Carecerá de empaque y de altanería; será un monumento humano. ¡Gracias sean dadas al artista que nos librará de un terrible concurso, de una triste exposición de modelos, y, sobre todo, de esas alegorías inevitables, de esas biografías escultóricas, de esas enciclopedias plásticas en que se puede aprender todo menos lo que es pureza de línea, plenitud de forma, elevación de estilo! Si el monumento que haga perdurar ante nosotros la figura de Galdós, siguiese los consabidos pasos oficiales, ¿quién nos libraría de dos representaciones simbólicas, una de los *Episodios*, otra de las *Novelas contemporáneas*, por lo menos?

No, la estatua de Galdós ha de ser así, íntima, humana, obra de amor, no forzada glorificación oficial. Ha de ser algo de lo que es el otro monumento, *ære perennius*, que las manos, cruzadas ya, del anciano escritor levantaron día tras día. Y este monumento Madrid se lo debe al que en sus mejores páginas ha dejado testimonio perdurable de amor a Madrid.

Un mozo escultor, en cuyo solo nombre hay ya recias promesas de triunfo, en cuyo arte nuevo reviven la antigua vena hispanoromana—grandeza y carácter—y el fuerte raudal quinientista español—forma y nervio—, da a Madrid el Galdós que más se parece al hombre, al hombre de hoy, ciego, recluído en augusto apartamiento, y al hombre de siempre, al que en sus libros le queda a España para gloria suya. Nada caedizo, nada anecdótico hay en la obra, bien lograda. ¡Cuán distante por el espíritu de casi todos los monumentos matritenses! Hágasele lugar adecuado en esta ciudad, que apenas tiene de monumental otra cosa que las piedras y edificios que en ella alzó Carlos III, rey sin estatua, digno de ser representado, como aquel remoto príncipe de Caldea, con una regla de arquitecto por todo atributo.

17-II-1918.

EL PLANETA CHINO

Hay en Londres una Escuela de Estudios Orientales, asentada en un edificio neoclásico de alta columnata y severo frontón sin esculturas. Nada menos oriental de aspecto que esa construcción, en que doctos especialistas difunden el conocimiento de las lenguas vivas de países remotos, y a cuya biblioteca afluyen las publicaciones de todos ellos; el mundo oriental envía a Europa, y lo deposita en esa mansión, el tesoro de su saber, para que gentes europeas, convenientemente preparadas, salgan a tender con sus manos la red de afectos y de intereses en que se envuelva el mundo de mañana. En proyecto hace muchos años, uno justo hace que la inauguró el rey Jorge V: fué el día 23 de Febrero de 1917.

De esa escuela salen ahora, en un leve fascículo, unos cuantos estudios, de los cuales queremos recoger algo aquí. Son los referentes a la poesía china. Su autor, Mr. A. D. Waley, traduce en ellos unas cuantas composiciones, con las que forma dos series: una de poesías anteriores a la dinastía T'ang, y otra de poesías pertenecientes a esa dinastía, la más gloriosa en

la literatura del Celeste imperio; estas últimas, de un solo autor, llamado Po-Chu-I, que vivió desde el año 772 hasta el 846 de nuestra era.

En unas y otras la poesía china nos muestra sus cualidades mejores. Los complicados caracteres del idioma, que, al decir de los enterados, llegan a cincuenta mil—aunque basta conocer algunos centenares para gozar un poco de la lengua escrita—, parecen ocultar algo quimérico y enrevesado, hecho de vagas alusiones y de quintaesencias, poesía para iniciados, raros como ella misma. Y no es así. La poesía de los chinos, tal como nos la muestran las versiones de Mr. Waley, es la sencillez misma. Traducida literalmente, conserva, no sólo el espíritu, sino el ritmo. «Si se traduce a la letra, sin pensar en el metro de la versión—escribe el nuevo intérprete—, se halla que, de cada tres versos, dos tienen una definida cadencia semejante a la de los versos chinos.» ¿Y de qué hablan estos versos, tan finamente acariciadores, en la fluidez de la expresión inglesa? Ni de extrañas mitologías, ni de monstruos fantásticos; hablan sólo de lo que cada día vivimos, de la vida de todos, amarillos y blancos, sin buscar esos instantes de crisis en que todo se para a tomar rumbo; la vida que los poetas chinos retratan no detiene su correr ordinario; las palabras que emplean no son escogidas y rebuscadas; el tono a que las ajustan no es de opulenta sonoridad; todo

es sencillo: tema, frase y tonada. Pero en esa sencillez está el encanto. Un crítico del *Times*, maravillado ante la fresca novedad de estas poesías que datan de siglos remotos, las señala a la admiración de sus lectores como un «nuevo planeta».

Se dirá que estos asuntos de la vida diaria los han tratado en Europa muchos poetas, y que ese género de poesía ha producido aquí muchas obras que llamamos prosaicas. No; aquí está el arte, precisamente. Nosotros llamamos prosaico a lo que «quiere ser» poético; pero esta poesía china «es» poética por su propia virtud. Sabe desprenderse de la minucia pasajera para dar con lo eterno y esencial. El apresto exótico, que pudiera engañarnos, apenas existe en esas poesías: sólo algún nombre propio revelador ocurre de tarde en tarde. Nadie tendrá por extrañas a nosotros composiciones como *El huérfano*, a quien hermano y cuñada obligan a trabajar sin descanso, o como la carta del marido, que al emprender un viaje escribe a su esposa, enferma y ausente: «Volví atrás y miré el aposento vacío; —por un momento, casi me pareció que allí estabas»; o como la «sátira contra las visitas en Agosto», o la «pelea de gallos», o las divagaciones del escolar, que sueña despierto encima de sus libros, o las alabanzas de Lao-yang, con sus calles luminosas, sus tañedores del arpa y sus muchachas, que van con cestos

a coger moras, o como cualquiera de las composiciones de Po-Chu-I.

El «nuevo planeta» no está, por lo tanto, lejos de nosotros; pero, deslumbrados por otras estrellas, acaso no lo sabemos ver. Quizá estas versiones de Mr. Waley, con otras que sigan, lo acerquen a nuestra visión, ya bien preparada por los exquisitos poemas del «*Libro de Jade*», en que Judith Gautier, otra privilegiada muerta hace poco, apresó algunos rayos de su luz; y tal vez algún español recuerde, al sentirlos, que ya otro español, nacido en tierras de América, don José Heriberto García de Quevedo, colaborador de Zorrilla, vistió con sus estrofas románticas, a mediados del siglo XIX, algunas inspiraciones del tiempo de los T'ang. Pero entonces eran los tiempos obscuros, y aún hoy sólo vemos, como Po-Chu-I desde la terraza de Kuan-yin, «a lo lejos, muy hondo, muy hondo, el fuego de la aurora que viene, y una sola línea de estrellas que cae a occidente de las Cinco Puertas».

24-II-1918.

EL 98 ANTE LAS URNAS

De 1898 a 1918 van veinte años cabales. En veinte años, la generación que vino a las letras españolas después de la fecha trágica, ha con-

quistado su puesto de honor. Representaba la generación de 1898 una protesta viva. Aquellos escritores no querían ya ser sólo de su patria cuando era grande; reivindicaban, en cambio, lo fundamental de ella; honraban las épocas en que se formó nuestro espíri u: las primitivas en que se inició el carácter y el habla; las otras, tardías, en que, roto el aislamiento, se asomó España al mundo que había corrido más. Y asomándose también al mundo, se sintieron hijos de su tiempo.

Suelen los historiadores de nuestra literatura escribirla con un criterio casi militar. Hablan de Cervantes, de Lope, con las mismas palabras que emplearían si trataran de Gonzalo de Córdoba o de Hernán Cortés. Cada imitación francesa de nuestro teatro, en Corneille o en Molière, les parece una victoria. Nos pintan a Cristóbal de Castillejo como a un Espoz y Mina; y el siglo XVIII se les aparece como una adversa y lamentable guerra de Cien años. Nuestros casticistas de ahora, hombres también de su tiempo, *sans le savoir* y *malgré eux*, siguen una táctica semejante a la que emplean los ejércitos de Europa: una larga trinchera, y unas cuantas acometidas parciales y golpes de mano.

Todo es milicia en la tierra, y la literatura también; pero la literatura, esencialmente, es arte de la paz, como la industria y el comercio. Hay épocas en que la producción literaria re-

bosa del territorio nacional; otras, en que escasea y la importación predomina sobre la exportación. Los de 1898 trajeron buena cantidad de primeras materias y comenzaron a elaborarlas. En estos comienzos nos hallamos aún. Los hombres que han venido después, tienen contacto evidente con los del 98. Se habla de la generación de 1900. La palabra *generación* es acaso lo que induce a error. Quizá más hubiera valido decir el *movimiento* de 1898.

Porque eran, los hombres de aquel año, gentes de acción. Sus primeras revistas propugnaron «ideas avanzadas»; personalidades de los partidos extremos colaboraban en ellas. Pasan veinte años. ¿Qué ha sido de aquellos hombres?

Su acción ejerciéronla señaladamente desde el libro, desde el teatro, desde la cátedra. Parecían distanciados de la política activa, de lo que aquí se llama política activa. El que más se acercó fué *Azorín*. Le entretuvo, primero, su espectáculo; le atrajeron, después, sus figuras; le arrebató, por último, la fuerza de las cosas. Ha rectificado lo que escribió en las *Confesiones de un pequeño filósofo*: «Además, has de considerar que en el Parlamento se respira una atmósfera artificiosa; desde allí no se ven las cosas como las ve el hombre que vive apoyado en la mancera, o mueve las premideras del telar, o golpea el hierro sobre el yunque...»

Entonces *Azorín* escribió un libro en lugar de un programa. Hoy, adicto a un programa, no deja de escribir libros deliciosos.

Los demás siguieron otros caminos. Valle-Inclán se hizo carlista: se prendó de la añeja sonata que fluía del clave ancestral y del aventurero fusil colgado del arzón montañés: fué a decorar con su noble figura el polvoriento cuadro de batallas de nuestro siglo XIX. Benavente, harto de ser Mefistófeles, se echó la capucha y se hizo predicador. Maeztu se dió a la filosofía. Baroja, descontento siempre, siguió andando, andando. Unamuno bajó del rectorado a la plaza, y a ser retrato antiguo, prefirió ser voz en la muchedumbre.

Y he aquí que todos, menos el lejano Maeztu y el altivo Valle-Inclán, se han encontrado ahora ante las urnas. De cuatro que eran, dos son ya diputados. (Un cincuenta por ciento, diría cierto personaje de Baroja). Claro está que los diputados son los que forman en los partidos «de orden»: *Azorín*, el subsecretario, y Benavente, el académico. A *Azorín* le han votado los ciervistas de Sorbas, que no sabrán nunca de la maravillosa *Castilla* ni de las penetrantes *Lecturas españolas*. A Benavente, entre otros, todos los «malhechores del bien». Dos se han quedado sin acta. A Unamuno le defendían, frente al dinero y el compromiso, unos pocos lusos. A Baroja, nadie le defendió. El pretorci-

llo de la provincia a que fué a parar no sabía ni su nombre ni «en qué periódico escribía».

Decididamente, en las urnas no es todavía el 98...

3-III-1918.

MODERNIDAD

En Madrid, por las salas del museo del Prado, casi siempre ante los primitivos, o en París, acompañando a Joaquín Sunyer, artista serio y hondo, par de los más nobles de nuestros días, o en Barcelona, recorriendo con ojos rápidos, que sólo se paraban en algo esencial, lo más reciente de una galería de arte o las novedades literarias sobre la mesa de un librero, le hemos visto, preocupado por toda manifestación de belleza, atildado en el vestir, con una sonrisa en los labios y una luz de entusiasmo en los ojos ardientes.

Llámase José María Junoy. Este nombre anda al frente de algún libro en que se estudia la personalidad de varios artistas de ahora, catalanes y franceses; en que se habla de cubismo y de antigüedades orientales; en que por vez primera de pluma de autor español salen juntos los nombres de Cézanne y del Tintoretto, de

Picasso y de Rembrandt, no en comparación que pretende ser abrumadora, sino con la misma naturalidad, con igual estremecimiento de fervor.

Esto ha de sonar a sacrilegio en muchos oídos. Aquí es donde se recuerda siempre lo de «cualquiera tiempo pasado fué mejor», sin hacer caso del «a nuestro placer», que va delante. Aquí es donde nos confinaríamos en Cervantes, en Beethoven o en Velázquez, y también, por predilección de muchos, en Espartero, o en Castelar o en Moreno Nieto. Aquí es donde creemos agotadas las normas, conseguida la perfección muchos años ha, inevitable la decadencia.

Así, pues, un mozo que mira con algo más que simpatía pura los «extravíos» del arte moderno, lleva mucho adelantado para que se rían de él. Y los que no se burlaran del libro a que vamos aludiendo, titulado *Arte & Artistas*, y publicado seis años ha, no podrán de fijo contenerse ante unos recientes *Troços* o ante el poema de *Guynemer*, que acaba de imprimir, en edición limitada.

Tenemos delante ambas publicaciones. Siguen tendencias florecidas ya en otros países. La parte tipográfica entra por mucho en el carácter de esas obras. Describamos la más sencilla, el último poema nombrado. Ocupa las dos caras centrales de un pliego de papel del Japón,

dos veces doblado. Unas letras de puntos trazan en el ampo del papel las palabras CIEL DE FRANCE, y en una sola línea de elegante flexión, como trayectoria de cometa o salto mortal de aeroplano, por entre aquellas letras, de punta a punta, desarróllase el breve texto del poema en honor del héroe de los aires; una nota puesta al final nos dice que el autor ha propuesto, ante las autoridades francesas, que se dé el nombre de Guynemer a una constelación del mapa celeste. Calímaco de Cirene y Valerio Catulo, que pusieron entre los astros la cabellera de Berenice, son, más que cierto conocido hombre público, los hermanos mayores de José María Junoy.

El cual ha trazado un poema, antes para los ojos que para los oídos, traductible en exámetros o en octavas reales, a costa de su concisión, que llega más pronto a la inteligencia; tan rico en sugestiones, que la traducción poética llenaría mucho mayor espacio si todas se aprovecharan.

A esta versión nadie la miraría con burla, como los versos estuvieran bien; a la obra, tal como ha sido concebida y presentada, por lo menos han de llamarla extravagante. Y, sin embargo, si se pensara cuánto hay que sacrificar para semejante resultado, ya sería cosa de tomarla en serio. Mas no ha de ser así. Antes se tendrá por estéril el sacrificio, antes se rechazará esta forma, excepcional desde luego, pero

interesante, como efímero juego de una mente desocupada. Si el Sr. Junoy, en vez de trazar su *Guynemer*, hubiera publicado un folleto para demostrar que cierto Servandes nacido en un pueblo de la costa catalana no era pariente del autor del *Ingenioso Hidalgo*, como por la semejanza de apellidos pudiera creerse, nadie le llamaría extravagante ni desocupado, sino «cervantista», que suena mejor. Quizá le hubiera sido más fácil, quizá más trabajoso; probablemente le hubiera sido imposible, caso de meterse en tal empeño. Facilidad o dificultad, nada importan. Importa el resultado, sobre todo. E importa un poco también el riesgo. Y de esto no cabe duda: se va más sobre seguro, aunque no se vaya a ninguna parte, ocupándose de las cosas que fueron y con la vida perdieron todo interés humano, que lanzándose entre la muchedumbre de bracero con una dama incierta y misteriosa que tiene por nombre Modernidad.

24-III-1918.

GÓNGORA EL DESCONOCIDO

Por diligencia de Don Aurelio Baig Baños, a quien se deben muy alabados estudios e investigaciones eruditas, sale ahora a luz nuevamente una vida de Don Luis de Gongóra, que dejó

escrita Don José Pellicer de Salas y Tovar, con el propósito de encabezar con ella las *lecciones solemnes* en que comentó las obras del *Píndaro andaluz*.

Mucho han adelantado en los últimos decenios los estudios gongorinos. Se va viendo en nuestro gran poeta barroco algo esencial del alma española. Empezamos a salir de las claras veredas de sus letrillas y romances, y a trocar sus fáciles halagos por la intrincada espesura de las *Soledades.* Y probablemente no iremos a caer, como los «cultos», en el desdén por las obras menores, al perder la aversión de nuestros inflexibles preceptistas por los aborrecidos poemas de plenitud.

Carecemos, sin embargo, hasta hoy, de lo que ha de ser fundamental para el estudio de Góngora: de una edición seria, como ha de serlo la que prepara, en labor de muchos años, el señor Foulché-Delbosc, la cual, a diferencia del Cid, que ganó batallas después de muerto, las ha ganado antes de nacer, porque el Sr. Fitzmaurice-Kelly, en su celebrado manual, la recomienda y encomia como «edición autorizada». Pero no ha de haber maravilla en ello, ni ha de parecer prematuro el elogio, sabidos el esmero y atención con que el hispanófilo francés imprime nuestros antiguos textos. Y carecemos también de una cabal y satisfactoria vida de Góngora. ¿Cuando querrá escribírnosla el hombre

mejor capacitado hoy para ello, nuestro amigo Alfonso Reyes?

No suplirá esta falta la que publica el señor Baig, ya conocida de los eruditos por haberla impreso el Sr. Foulché-Delbosc en su *Revue Hispanique* el año 1915. La relación de esta vida con la que aparece en la defectuosa edición de Don Gonzalo de Hozes y Córdova, es indudable; ambas siguen por los mismos pasos, con las mismas alusiones, el desarrollo de su tema común. Tiénense hoy ambas por obra de una misma pluma, la de Pellicer, y se ha llamado vida mayor a ésta y vida menor a la impresa por Hozes. Tanto en la una como en la otra se da cuenta de la nobleza de linaje de Don Luis; de sus estudios en Salamanca, con la mención de los catorce mil estudiantes matriculados algún año en aquella famosa Universidad; de la impetuosa viveza de su pluma, que no reparó en nada ni en nadie; del recato de su vida sacerdotal, indicando, para desvanecer toda tacha, que los versos amatorios posteriores los escribió a intención ajena y de encargo; su conversión a un estilo más ponderado y grave, como arrepentimiento de las pasadas ligerezas; la necesidad, que atrajo a la corte al humilde racionero. En este punto la vida últimamente publicada amplifica lo que se dice en la más antigua. Escribe Pellicer: «Vivió en esta corte once años, adulado de la esperanza dulce que tiene

atareados a los más pretendientes; muy oficioso en las sumisiones, cortesías y demás ceremonias vanas que ha inventado la necesidad y admitido la elevación ambiciosa de los ministros que, embarazados en esta adoración, no encuentran con el despacho, pues en cada expediente que se concluye pierden muchos feligreses que los idolatran». Solicitudes, antesalas y horas de espera, no se perdieron del todo. Si de poco valieron a Góngora para su medro personal, hubo de aguzar en ellas la observación satírica, la filosofía mundana con que tantas maravillas produjo. Emparejan las dos biografías en lo referente a la enfermedad y lesión del poeta, que no fué del juicio, sino de la memoria solamente; «acaso porque al morir Don Luis en nosotros todos se debía repartir su memoria», apostilla, con simple y afectuosa expresión, la vida que se conoce de antiguo.

Traza Pellicer, en la que el Sr. Baig reimprime, un retrato de Góngora en que vemos ese «rostro aguileño» que nos muestra el lienzo del Prado atribuído a Velázquez. Su cortada luz divide la faz del racionero de Córdoba en dos zonas, una clara y otra sombría, como se nos aparece la obra del poeta en los historiadores literarios. Le falta afabilidad, dulzura, pero tiene en todo las «señales de hombre insigne», de que habla Pellicer. Hace éste también notar, de

pasada, su tenacidad y escrúpulo en el trabajo, su condición, no muy honda, pero suficiente para el ornato de sus versos, las imitaciones de los poetas griegos y latinos que andan en sus locuciones, con otras semejanzas en que se roza con autores más escondidos, «no porque a mi juicio los viese, sino porque fué tan grande el natural de Don Luis que con él solo pudo igualar los griegos y latinos».

De la verdad de este aserto podemos referir un ejemplo curioso, porque no lo tomaremos de poeta clásico ni de literatura entonces divulgada. Aquí no hay asomo de imitación posible. Trátase de una estrofilla japonesa de Murasaki Sikibu, poetisa que floreció por el año 1000 de nuestra era. Dice así en la versión literal de Saionzi, que acompaña a los *Poemes de la Libellule*, de Judith Gautier: «*Confiez vos messages á l'aile des cigognes, aux cigognes dont, sans relâche, le vol sur le ciel semble former des inscriptions*». Véase ahora la misma imagen con sorprendente semejanza y mayor riqueza decorativa en la *Soledad primera*:

Cual en los equinocios sulcar vemos
los piélagos del aire libre algunas
volantes no galeras,
sino grullas veleras...,
caracteres tal vez formando alados
en el papel diáfano del cielo
las plumas de su vuelo...

He aquí a Góngora precursor del japonismo, que hasta el siglo XIX no hizo su entrada triunfal en las artes occidentales.

31-III-1918.

INTERVIEW CON MADEMOISELLE BILITIS

—¿Mademoiselle Bilitis?

Mademoiselle Bilitis, en persona, nos sale al encuentro. Viste un traje de líneas perdidas, que, mientras ella avanza, se le ciñe a las gráciles formas, no con el empaque triunfal del peplo de una Victoria erguida en la proa de un navío, sino con la elegancia familiar que sorprendieron y revelaron los coroplastas de Tanagra. Pero, bien mirado, también puede haber salido de casa de Worth o de Paquín...

—Señor...—dice mademoiselle Bilitis con una deliciosa sonrisa.

Le indicamos el objeto de nuestra visita, importuna quizás.

—¡Oh, nada de eso; yo soy bien contenta, señor!...

Mademoiselle Bilitis nos sorprende, porque no sabíamos que hablase nuestra lengua. Y es curioso: cuando se expresa en francés, tiene un vago acento helénico; cuando habla en español,

emplea giros franceses. Pero lo hace con tal sonrisa y tan buena gracia, que hasta un académico de la Española se los perdonaría.

A las pocas palabras, advertimos que «ella no es bien contenta», por más que su amabilidad se empeñe en ocultarlo.

—Mademoiselle, acaso en estos días la estancia en Madrid no le es grata...

—¡Oh, sí!—nos interrumpe—. Yo amo bien la España; una de mis hermanas en Sevilla nació.

—¿Tiene usted hermanas?

—¡Pero, bien seguro! La una es Chrysis, cortesana en Alejandría; la otra, Concha, es bailadora sevillana; la más joven, Alina, es princesa de Tryphême.

Lo dice sin pestañear, como la cosa más natural del mundo. Y aun el recuerdo de la cortesana parece despertar mayor ternura en su corazón que el de la princesa.

—Las quiero con toda mi alma—continúa—; no crea una palabra de lo que dicen por ahí, en una revista, de que las odio «con crueldad».

—Entonces, ¿las revistas han hablado ya de usted?—preguntamos con desaliento, al ver fracasada nuestra «interview».

—Sí, ciertamente, uno de estos días, aquí en Madrid. ¡Es absurdo! ¡Es un infame tejido de invenciones!

Se limpia los ojos con un pañolillo, y prosigue:

—Míreme bien, señor. ¿Tengo yo el aire de ser muy vieja? Mi cara no está *camouflée*, como la de otras. Mi cuerpo tampoco. Pues bien: allí me dicen que he nacido en el siglo VI, antes de nuestra Era. ¿Se trata así a las damas? ¿Esta es la tierra del Cid de Corneille?

No sabemos qué contestar. Evidentemente, ésta no es la tierra del Cid... de Corneille, si alguien ha osado decir tal cosa.

—¡Ah, no, por ejemplo!—continúa, exaltándose, mademoiselle Bilitis—. ¡Yo sé bien que tengo aquí antiguos conocimientos, pero hay otras gentes que no son gentiles, ah, no!

—¡Por Dios, mademoiselle, cálmese! Nadie habrá intentado ofenderla. No creo que en esta tierra del Cid... de Corneille, tenga nadie para usted otra cosa que un piropo.

—¡Y bien, no! ¡Le digo que no! Ya sé yo que mi padre quiso pagarse la cabeza—perdón, creo que ustedes dicen «tomar el pelo»—, pagarse el pelo de unos sabios y unos tontos que le hicieran caso, e inventó historias... Pero si se han dejado atrapar, no es justo que yo lo pague, ¡ah, no! ¿Nacida en el siglo VI? ¡Y luego ponerme como «poeta de la Humanidad», al lado de gente antipática! Yo escribo unas bagatelas, para mí y para mis amigas...

—Y de las historias de su padre de usted, ¿qué dicen?

—A mi padre ni le nombran siquiera. ¿Quién

se acuerda de Pierre Louys más que cuando hablan de mi hermana mayor? Mis historias les parecen muy verdaderas, acaso porque anda por medio un señor Heim que tiene nombre de *boche*, y dicen que descubrió mi sepulcro. ¿Estoy yo muerta acaso?

—¡Me deja usted absorto, mademoiselle! ¿Quién ha podido tomar en serio todo eso?

—Lo que más me hiere es la edad que quieren darme. ¡Yo, que soy nacida en 1894!

Así, pues, mademoiselle Bilitis, tiene veinticuatro años justos... Mirándola, nadie lo diría. Es tan bella, que su edad no se advierte. Lo mismo podría tener quince. Tiene esa eterna juventud, esa ausencia de edad, que es propia de las francesas guapas y de los poetas griegos.

7-IV-1918.

MARE NOSTRUM

(NOVELA DE BLASCO IBÁÑEZ)

I

Sin pasar de la portada, ya se nos alcanza un poco del pensamiento del autor. ¡Estas portadas que ahora llamamos artísticas!... Decididamente, el escritor debiera evitar que a sus libros, a sus

libros nuevos muy en especial, se le diesen cubiertas en que se descorriera la punta del velo, en que se entreabriera la fábula o, lo que es peor todavía, el desenlace que el autor quiso darle.

Quizá el reparo es inocente. Aun en novelas sin ilustrar, la mayoría de los lectores van en busca del desenlace apenas leen los capítulos primeros; van a ver «en qué queda aquéllo»; indagan, desde el principio, si los protagonistas se casan o se mueren. De aquí el éxito del folletín y de la entrega: suspenso el interés, no puede hallar satisfacción inmediata. Hay que esperar, hay que resignarse a no saber nada de lo que puede ocurrir. ¡Gozo y tormento! Pero en las novelas «literarias», como lo que ocurre es lo de menos, en estas novelas de ahora, queremos decir, nada importa que el desenlace se presienta o se adivine, nada importa—¡qué ha de importar!—el misterio en que pueda quedar envuelto, esto es, la falta de desenlace.

¡Qué transformación en un siglo apenas! En los días de oro de Sir Walter Scott el novelista no se contentaba con un desenlace a gusto de los lectores, no se creía con derecho a ocultarle lo que fué de los protagonistas después de la boda que pone término a sus afanes. El gran escocés, en un epílogo, se cuidaba muy bien de informar a su curioso público de cuántos hijos tuvieron, ya casados, el galán y la dama; de

qué altas posiciones llegó a ocupar el esposo; de las venturas o malandanzas de todos los personajes secundarios. Ahora, escritor hay que en un capítulo último nos presenta a dos amantes que se despiden, y no se cuida siquiera de hacernos saber a dónde han ido después de la suprema entrevista: si han «vuelto a arreglarse», si han buscado nuevos amores, si se han muerto o han hallado reposo en el claustro; porque con sugerir, como al descuido, que sus vidas quedan «destrozadas», ya se dan por satisfechos. ¿Qué es una vida destrozada? ¡Ahí está la novela!

Decíamos que al novelista de hoy parece no darle cuidado ninguno que se sepa o se deje de saber lo que pasa en el libro. Y éste nuevo de Blasco Ibáñez, de 444 páginas macizas, nos está gritando, desde los colorines de la portada, lo que es. La portada—y lo que vamos a decir no significa juicio en cuanto al arte con que está hecha; ello, en este lugar, carece de interés para nosotros—la portada, como cumple a un libro titulado *Mare Nostrum*, es, predominantemente, azul. Un azul terso y claro para el cielo; un azul profundo, con blancos trazos de espuma, para el mar; entre cielo y mar, una blanca nube barre el espacio con su cola rizada. Hasta aquí la decoración: azul y blanca, como cantan en la zarzuela famosa.

Pero hay también dos personajes. Uno, en

segundo término; forman su cuerpo alargado, que apenas emerge del agua, unas planchas de metal; tiene una tajante nariz, y de la torrecilla que le sirve de cabeza se levantan, en unas antenas de insecto, sus ojos, los que le sirven para mirar cuando no hay público y sólo está en presencia del otro actor, del antagonista. Ahora se deja ver de nosotros lo más posible. Observe el lector los rodeos que hemos dado para venir a lo que él, sin duda, tiene adivinado ya: a que ese personaje no es otra cosa que un submarino. ¿Y el otro? ¡Ah, el otro! El otro es una blanca ninfa montada en un blanco corcel marino. Apresurémonos a advertir que ni la ninfa es blanca ni el corcel lo es del todo; pero los sustantivos *ninfa* y *corcel* reclaman de tal manera el adjetivo *blanco*, que se nos escapó de la pluma. Porque el caballo de mar tiene reflejos de metal oxidado, y la ninfa o nereida asalmonada coloración contraída de fijo en la promiscuidad de ciertos moradores de las aguas.

Pues he aquí, sin duda, el tema de la obra: todo está en ese gesto de sorpresa en la ninfa, al ver invadida la serenidad de su azul por el monstruo científico de metal. O, dicho de otra manera, se trata aquí de los submarinos en el Mediterráneo. *Mare Nostrum o Los Submarinos en el Mediterráneo* hubiera llamado el autor a su libro en la época de los títulos dobles. La ninfa ha de ser nada menos que Anfitrite, pues-

to que (también nosotros, con curiosidad antigua, hojeamos las novelas para ver lo que pasa), puesto que de una *Anfitrita* se habla en ésta, que ha de ser, mal transcrito el nombre, la esposa de Poseidon.

Surcando las azules
Montañas de Anfitrite,

dijo Lope en dos radiantes versos, de no sabemos qué poesía suya, transcribiendo perfectamente el nombre de la deidad marina.

¿Es sólo de sorpresa el ademán de la ninfa? De sorpresa y de dolor, sin duda. Esta obra pudiera ser un *Fausto* al revés. No suspira Fausto por Helena, ni va a su lado rendido de amor. La busca en son de conquista, para someterla y aherrojarla. Y no es un Fausto joven, con reverdecida mocedad, el que la solicita, sino el viejo Fausto del laboratorio, que tiene abandonada la piedra filosofal inasequible y se ocupa en forjar armas mortíferas, en discurrir artificios destructores.

He aquí lo que adivinamos, sin pasar de la portada, en esta obra nueva del maestro de *Cañas y Barro*. ¿Qué más hay en ella? Si no hemos pasado de la portada (porque esas miradas indiscretas al interior no hay que contarlas), ha de haber, además, todo el arte del escritor. Sentimos por el autor de las novelas valencianas,

por el de algunos inolvidables cuentos recogidos en distintos volúmenes, sincera admiración. Hemos visto con interés la aspiración vasta, el intento universalizador de otros libros suyos. Examinemos por dentro éste que nos acaba de dar, y veamos cuáles son hoy las cualidades del autor de tantos libros, que para muchos países representan casi exclusivamente, en repetidas traducciones, a la literatura española de nuestros días.

II

Los primeros capítulos de *Mare Nostrum* nos vuelven a la Valencia de aquellos inolvidables libros con que Blasco Ibáñez ganó su fama. Entre su padrino, el poeta floralesco Labarta, y su tío, el *Tritón*, Ulises Ferragut, el hijo del notario Don Esteban Ferragut, valenciano de la antigua cepa, siente despertarse en su corazón el gusto por las cosas del mar. El mar, para él, no es un escenario de fatiga y dolor en que va uno dejándose la existencia poco a poco, ni un tono azul intenso en que se recorta el triángulo purpúreo de una vela. Así, lo que recordamos en otras novelas de Blasco Ibáñez, las antiguas, comparables a ciertos cuadros de Sorolla: al que lleva por título «¡Aún dicen que el pescado

es caro!», o a esos otros lienzos luminosos, sin más asunto que la vibración colorista. El drama, la nota de color nunca faltan en Blasco Ibáñez y tampoco están ausentes de su última novela. Pero así como la imaginación juvenil de Ulises Ferragut puebla la extensión mediterránea de figuras y visiones, así se enriquece la novela con un elemento transcendental que la saca del campo naturalista en que se desarrolló espléndidamente la personalidad literaria de Blasco Ibáñez.

Con todo, en la novela de que tratamos, los pasajes descriptivos de callejas y puertos, las escenas concretamente dramáticas, como la persecución del espía en Marsella o el ataque nocturno a Ferragut, o ciertas evocaciones de la vida de a bordo, nos conquistan y cautivan desde luego. También aparecen trazadas de mano maestra las figuras secundarias: Tóni, el tío Caragol, por ejemplo. Se les ve vivir, como en un cuadro flamenco del siglo XV, en la perspectiva ciudadana que se extiende en último término, por encima y a los lados del portal en que unos Magos con ropón de terciopelo adoran a un Niño desnudo, viven menudos y llenos de gracia los tipos de la calle, la vieja que atiza el fuego, el campesino que arrea su cabalgadura, los lansquenetes que entran a saco una mansión campesina.

Los actores principales, aun estando perfecta-

mente concebidos, en su realización, nos dejan una impresión rara. Pedro Antonio de Alarcón escribió cierto epigrama que recordamos a este propósito, acerca de la ópera *Lucía de Lammermoore*, procedente, como es sabido, de una novela inglesa:

Lucía era tiple
y Edgardo tenor
lo cual ignoraba
Sir Walter Scott.

Lo que Walter Scott ignoraba, acaso lo ignore también Blasco Ibáñez, o acaso no sea más que aprensión nuestra; pero no podemos desecharla, y así el capitán Ferragut y Freya se nos aparecen como el tenor y la tiple, constantemente, a través de todo el libro. Ulises Ferragut, enamorado del mar (romanza del primer acto), débil ante la seducción femenina (dúo de amor y gran dúo), acechado por el amor y por las añagazas de los que quieren convertirle en instrumentos de sus arterías (concertante del segundo acto), herido en su más hondo amor al ver muerto a su hijo por obra de los mismos a quien favoreciera, consagrado a vengarse de ellos (aria del *giuramento)*, hundido por fin, con su barco, en el mar nativo (rondó final) y Freya, la mujer misteriosa, la «mujer fatal» que, consagrada a la traición y al espionaje, se siente invadida en la tarea de seducción que le impo-

nen, por un amor verdadero, al que no puede abandonarse, ¿no son los tipos acabados del tenor y la tiple? La contralto es la Doctora Fedelmann y el bajo es Von Kramer, personajes ambos perfectamente trazados.

Quiere esto decir que los tipos principales nos dan una sensacion de teatralidad, en el bajo sentido de la palabra. Con tener todos ellos condiciones verdaderas, caracteres bien definidos, les falta concentración, carecen de ese vivo calor humano que alienta en las grandes creaciones literarias. Y les falta no por haberse quedado corto el novelista, sino por haber acentuado excesivamente lo general, hasta la pérdida de los rasgos propios y característicos, en fuerza de exagerarlos y agrandarlos.

Tiene lo accesorio gran importancia de extensión en esta novela. Recordemos, no más, la descripción del Anuario de Nápoles, que llena el capítulo V. El episodio no nos parece inútil; pero su latitud, su detalle postizo de enciclopedia, resultan enfadosos. El naturalismo francés nos ofrece multitud de ejemplos análogos: en Zola, abundan y todos los tenemos presentes; en postnaturalistas como Huysmans los hay también muy característicos.

El episodio acusa, desde luego, para el lector menos atento, una falta de sobriedad que es defecto capital de *Mare Nostrum* y acaso de toda la obra de su autor, en estos tiempos últimos.

Parece que se esfuerza por llenar un número determinado de páginas, aunque no es la calidad de su visión quien se lo impone. Recordando algunos admirables cuentos de años atrás, dignos de un Gorki o de un Andréyef, vemos toda la concentración, toda la rapidez de que es capaz el novelista valenciano. Algunos pasajes de *Mare Nostrum* nos lo confirman. ¿Por qué, pues, empeñarse en pasar de las 400 páginas? Parecerá fútil reparo, y se podrá decir que una obra de arte no será mejor si cabe en cien páginas que si ocupa quinientas. Cierto, si todo en ellas es expresivo y necesario; pero, si no lo es, ha de venir encima una labor depuradora y crítica de que sólo el propio autor es capaz.

A nadie que conozca o sospeche lo que es el arte de escribir le parecerá paradójico esto: una obra excesivamente larga indica mayor apresuramiento que otra mucho más reducida y prieta. Pesar y elegir, componer, en una palabra, es lo que exige tiempo. La extensión, por sí sola, nada quiere decir; puede ser abundancia y riqueza, o facilidad y laxitud. Y en Blasco Ibáñez, novelista poderoso y fértil, de inventiva lozana y clara visión, es pecado que lo extenso de sus relatos corresponda más bien a las segundas causas que a las primeras.

Esto aparte, el libro, escrito en general muy vigorosamente, se deja leer y apasiona. Porque Blasco Ibáñez, y este es su principal acierto,

que ha visto de cerca y ha seguido desde el comienzo con fervoroso espíritu de amor a la justicia el desarrollo de la contienda actual, ha sabido dar en su libro con el aspecto que afecta más a España. Hay en él una realidad dolorosa que palpita en todo el país. El tejido de seducciones y amenazas que se cierne sobre la población marinera, la osadía que no respeta nada y que ante ninguna consideración se detiene, tocan a heridas que aún abrasan. La muerte del inocente y noble hijo de Ferragut, en el barco torpedeado, adquiere una terrible significación ideal, transporta la novela a un plano en que vibran al unísono con el autor los sentimientos de sus lectores.

Esto ya es más que la mera nota descriptiva o el súbito planteamiento del drama brusco. La voz del novelista se levanta con toda la solemnidad de la hora y dice las palabras que llegan al corazón de todos. Estas palabras salen también del corazón de muchos: recogerlas y darles su expresión cabal es terreno propio del arte. Blasco Ibáñez les da la vibración adecuada, y por esto se salva el libro, que tendrá, entre los de su autor, una virtud suprema: la de haber asociado, en los días más dolorosos, el grito de una España herida al clamor universal.

11-IV-1918.

EL PASAJERO

Le viste pasar una tarde, tres o cuatro veces; iba husmeando los rincones de la quieta ciudad marítima. La última, pasó apresurado, porque ya se oían en el puerto las sirenas del buque. Bien aprovechó las breves horas de escala. Aquel francés alto y moreno debía tener la costumbre de los viajes. Un vistazo a los barrios típicos, otro al paseo de los señores, unos momentos ante el portal del fotógrafo, a ver las caras de los conspicuos y de las elegantes de la localidad, y luego, al café de la calle céntrica, a que fuesen desfilando ante él los eternos desocupados de la provincia. La gente le miraba como al que no es de allí, y le olvidaba después; él parecía contemplarlo todo, pero, de cuando en cuando, si uno se fijaba en él, le hallaba abstraído. Se fué, como tantos otros, sin llamar la atención. Luego, al descansar en su país, concretaba en unos versos la visión fugitiva. Nunca sabrás tú, señorita provinciana, hija del gobernador militar, o del delegado de Hacienda, o del primer contribuyente, que tu imagen amanerada y encantadora flotaba todavía ante los ojos del pasajero aquel cuando escribía sus versos:

... passent avec leurs «novios»,
Les señoritas froufroutantes de soie,
Dont le rire blanc chatoie et dont l'œil se noie...

Pero eras tú, no lo dudes. Aquel hombre, que ni siquiera supo cómo te llamabas, hubo de guardar tu recuerdo mejor que el teniente que entonces te decía ternezas y cuando ascendió se fué a Madrid y se casó con una prima suya, o que el hijo del notario, que se escapó con una bailarina y no mereció nunca las lágrimas que por él derramaste.

El francés desconocido era así: las impresiones se le grababan en lo hondo, de tal manera, que para arrancárselas después tenía que desgarrarse el corazón, y nunca salían sin carne suya. Una noche que estuvo en un café cantante, dejándose mecer por el alma de Andalucía, poco le faltó para deshacerse en el humo espeso del tugurio. Mucho tiempo le obsesionó la figura tremenda del *cantaor:*

... nez à l'évent,
œil de neige, front aux nuages,
Gronde ses invocations sauvages,
Ou paupière frisante et mâchoire en avant,
Guette, vaniteux, la houle des corsages,
Les battements des longs cils jaloux,
Ce qui passera de ses ardeurs machinales
Dans les âmes violentes et banales...

En Mallorca o en Tenerife, en Argelia o en Córcega, este viajero de todos los mares, que

nació frente al Pacífico, en California, y acaba de morir frente al Atlántico, en el Finisterre francés, persiguió al hada de sus sueños, al hada Bibiana

Qui parle tout bas à des âmes douloureuses,

y que habrá endulzado, sin duda, sus últimos instantes.

Su destino fué no hallarla jamás en vida, ser un pasajero que sólo se detiene para esperar la nueva señal de marcha. Por las letras francesas pasó también de igual modo. Una vez se detuvo más que las otras, y fué cuando un disputadísimo premio vino a coronar su primer novela, una extraña y poderosa novela de locos: *La fuerza enemiga*. Pero también pasó; y sus libros siguientes, versos, novelas, editados en París, nunca inferiores, superiores más de una vez a su libro de consagración, sólo despertaron un leve recuerdo. Como si tú, al correr de los años, le hubieses vuelto a ver, y, sin hacer del todo memoria, pensaras de pronto que le conocías, y hasta tuvieras que contenerte para no saludarle.

Quizá él, en tal caso, no te hubiese reconocido. Su hada Bibiana debía mudar constantemente de faz, y acaso nunca tuvo dos veces la misma. Una de ellas fué la tuya, y probablemente nunca has estado más bonita: ni siquiera cuando fuiste reina de los Juegos florales, y un

poeta de lentes, director de un periódico local, te dijo en verso tantas cosas, que también se te han olvidado, aunque también te sonaban a conocidas.

Ya no podrá decirte otras el viajero francés, callado para siempre. ¿No me preguntas cómo se llamaba? Se llamaba John-Antoine Nau.

14-IV-1918.

MARQUINA MENOR

Hay dos Marquinas; y, para evitar equívocos, digámoslo mejor: hay dos Eduardos Marquina, en una misma persona. Uno, el mayor, no es quizá el que todos conocen, el que apenas sale de la Princesa, donde se aplauden—o no se aplauden—sus tiradas en verso, recién sacadas del telar en que se urden, sino el de unos cuantos libros —las *Odas*, el *Vendimión*, las *Elegías*, entre ellos—que han de quedar entre los mejores de la poesía española. El otro Marquina, el menor, no es tampoco el de los dramas en verso; se nos aparece, de vez en cuando, como un camarada franco, liberal y comunicativo, en formas un tanto diversas.

He aquí cómo se manifiesta el Marquina menor: Un día sabéis que en el local reducido

de una asociación no constituída para amparar el juego y vivir próspera al socaire de su prodigalidad, sino con nobles fines de arte, va a leer un trabajo en que se habla de «Las gentes que han perdido su retrato». Acudís, un poco distraídos, y pronto el pensamiento generoso y el habla limpia del que lee os conquistan, así como su amplio ademán y el claro tono con que destaca, en la lectura, la esencialidad de sus conceptos. ¿Quiénes son «las gentes que han perdido su retrato»? Los que no han sabido tejer con los hilos de su vida el acusado perfil de una personalidad propia. Aquellos que la confían a perifollos y condecoraciones, al vano exterior uniformado; aquellos que, flor de la multiforme y vertiginosa vida moderna, sólo se preocupan por proyectar ante los otros su perfil fugaz de un momento, son «gentes que han perdido su retrato». Los que ahondaron en su profundo ser, trasluciéndolo en una postura o en una sonrisa para la eternidad, son los únicos dignos de lograrlo; ellos hacen grandes a los pintores que aciertan con su cabal expresión.

Otro día viene a vuestras manos un librito minúsculo, *Breviario de un año*, apenas más consistente, en cuanto a volumen, que aquel otro de *Eglogas* con que en un tiempo os deleitasteis. Comenzáis a leerlo, y pronto, con las épocas del año y la mudanza de sus horas, enlazáis estas breves poesías... Y, si entonces recordáis lo

de la silueta de un día contrapuesta a la imagen para la eternidad, aquello que por un instante os convenció, sentiréis vacilar vuestro asentimiento. En cada una de las poesías se siente el palpitar de un *mood*, la vibración de un estado de espíritu, la curva que una impresión describe en el ánimo, impetuosa, elegante, deslumbradora, fugitiva como un cohete que se parte en estrellas, se apaga en un seco retumbar o cae deshecho en lágrimas.

Ha trazado aquí Eduardo Marquina esas figulinas poéticas semejantes a los perfiles de un momento que deprimió para sólo exaltar la actitud eterna. Si toda poesía es como el retrato del poeta, Eduardo Marquina no está aquí. Pero en la teoría suya estaba el error. La práctica pone las cosas en su sitio.

De todo gran poeta queda un retrato esencial, no conforme acaso con las facciones mortales suyas, y es el que dan las líneas maestras de su obra. Los clarividentes artistas de la Hélade fijaron para siempre los rasgos de Homero – de ese Homero que fué negado por la ciencia y que ahora la ciencia resucita—, de Sófocles, de Demóstenes, en imágenes muy posteriores a ellos. Pero los poetas modernos no han tenido tal suerte. Por lo común, sus retratos auténticos no los reflejan de un modo total. Son como esas composiciones fugaces, hijas menores de su numen, que sólo apresan el encanto de una hora.

De ellas está hecho este *Breviario del año;* pero como el poeta, al hablar por sí, habla por todos, raro será que en una de estas poesías, y mañana acaso en la que nada nos ha dicho hoy, encontremos la huella de un instante señalado de nuestra historia espiritual. También la silueta del día puede resistir más que bronces y mármoles; cuando nada les diga a unos, a otros les hablará. No está, ciertamente, todo el poeta en estas obras adjetivas, como está en las mayores; en las mayores se retrata, con el poeta, la humanidad vasta; en las menores, como en los fragmentos de un espejo quebrado, cada uno puede verse, por azar, un instante. Así son los poetas menores, y así es el Marquina menor que vive junto con el otro Marquina, con el de las *Odas*, con el del *Vendimión*, con el de las *Elegías*, con el inolvidable y muy admirado Marquina mayor.

21-IV-1918.

EL PRIMER «ISIDRO»

Medio mes ha de pasar aún antes de que la villa y corte festeje a su santo Patrono, y ya está aquí el primer *Isidro*. Viene, como los demás, del pueblo, pero sin las alforjas con que

se pasea por Madrid, henchidas de estupor y desconfianza. Como que no es persona de carne y hueso, sino breve folletillo en que un profesor de nuestra Universidad, Don Américo Castro, analiza, con finísima percepción, algunos aspectos de *El Isidro*, poema de Lope de Vega, publicado en 1599.

Este *Isidro* viene del pueblo, como los demás. Sólo que su pueblo es más amplio y a todos los comprende: este *Isidro* viene del pueblo español. ¡Maravillosa fantasía de Lope! Sin que nos acerquemos a su teatro, ya le vemos, en las «obras sueltas», reclinarse en los arcádicos bosquecillos, ya ir galopando a la conquista de Jerusalén sobre los corceles de Tasso, ya pedirle al Ariosto su ingravidez y versatilidad; canta sus anhelos de hombre, sus burlas de cortesano, sus fervores de clérigo; aquí se echa a volar, y allí se corta las alas. Uno de los lugares en que se corta las alas es este poema de *El Isidro*. No anda por sus versos el *armígero Mavorte*, ni el *ceguezuelo Amor* los anima con gracias y juegos. O, junto a ellos, hay otras cosas, además, que no suelen darse en poesía.

Muchos sonetos de Lope y pasajes enteros de sus obras extensas trazan escenas familiares en que el tiempo se despoja de sus prestigios y la época de sus accesorios para acercarse a los hombres con el resplandor de lo actual, que es decir de lo eterno. Más que familiar es *El Isidro*

en los pasajes que anota el Sr. Castro. Lope sabe hallar la rústica poesía de la aldea, no transfigurada con pergeños pastoriles quintaesenciados, sino desnuda y vulgar. El amanecer del día en que Isidro, por mandato de Ibán de Vargas, ha de ir al molino, está trazado de una manera vigorosa: levantándose a tientas,

> llega al frío hogar, y luego
> entre la ceniza busca
> si aún hay reliquias del fuego.

Da con un tizón, le arrima unas pajas, y las prende con su soplo: dos versos en que le pinta, dejan la sensación de lo vivo:

> Y el rostro, de viento hinchado,
> soplando resplandeció.

Luego es el vestirse de cualquier modo, sin olvidar el rezo, y el apercibirse de algo que mate las ganas, y la salida al campo, entre una sinfonía de establo y corralada:

> Relincha la yegua en cerro,
> rozna el rudo jumentillo,
> canta el gallo y ladra el perro.
> Ya en el corral bala el manso...
> gruñe el lechón, muge el buey,
> bate las alas el ganso...

Para encontrar versos de este realismo, tenemos que llegar hasta el siglo XVIII y buscarlos en el *Observatorio rústico*, de Don Francisco Gregorio de Salas. *Azorín* ha explicado esta poesía sin lirismo, y ha sabido ver en el amor a la palabra justa y al vocablo con olor y sabor de tierra, la nota peculiar de aquel poema, que los retóricos suelen presentar como ejemplo de prosaísmo. Lo poético, lo prosaico, ¿se podrá decir que están en las cosas? ¿Hay cosas poéticas y cosas prosaicas? No, de fijo; son prosaicas las que todavía no han encontrado poeta que las module en el tono exacto. Salas, al anotar y enumerar sensaciones de campo, no dió quizá con él, como había dado Lope en esas estrofas del *Isidro*, más libres, sin minucias, reducidas a los toques maestros.

Atinadamente, compara el Sr. Castro a Lope, en ese poema, no con otros literatos de su tiempo ni de épocas distintas: con pintores, con los más característicos de nuestra gran escuela. A este propósito, cita al Greco, a Murillo, el de la *Cocina de los Angeles*. Igualmente pudo recordar la *Santa Isabel* de nuestro Museo. Aquel mendigo se va sobre sus muletas, éste se venda las llagas, el otro mete las uñas en la enmarañada pelambrera, sin dejar de rascarse el pecho. En el centro del cuadro, la Santa es una maravilla de pureza y de luz. ¡Símbolo eterno! También por el *Isidro* anda la señora nobilísi-

ma, y a menudo vemos su resplandor; no en las «concepciones de una imaginación erudita y a veces ampulosa», que no faltan en el poema, sino en los otros versos fragantes y humildes. Santa Isabel no está en los magnificentes salones ni en las altivas terrazas: está en el vestíbulo, junto a la calle, entre los leprosos y los miserables, que se transfiguran al contacto de sus dedos ungidos de caridad.

28-IV-1918.

EVOLUCIONES

Después de haber sido tema predilecto del romanticismo, la Edad Media casi desaparece del campo de la bella literatura. Así como España e Italia fueron los países de su predilección, amados y cantados aun por los mismos que nunca los vieron, la Edad Media fué exaltada por los románticos que no la conocían; cuando más, vieron su lado pintoresco, su exterioridad confusa y lejana. Pero la dejaron los poetas, y cayó en manos de los eruditos, para salir—¡quien lo diría!—lozana y renovada como un grano de trigo egipcio hallado en una sepultura milenaria. Entonces la Edad Media fué nueva fuente de inspiración. Se escribieron relatos con todo el

minucioso detalle que para la vida moderna había enseñado el naturalismo, y el «documento humano» se buscó en los siglos pretéritos con el mismo afán que en suburbios y fábricas, mercados y cuarteles. Ya hablaban las cosas de la Edad Media; pero sus hombres yacían bajo losas esculpidas, a la sombra de los templos vetustos. Los novelistas, los poetas, se vieron obligados a prestarles almas de hoy. Por esto, en resumidas cuentas, los tiempos medioevales dieron más fecundos temas líricos que novelescos o dramáticos. Lo íntimo subjetivo que salta en la lírica se posaba fácilmente en las reliquias explicadas por la ciencia, desenterradas por la erudición. Al mundo clásico, que nos legaba en sus dioses las personificaciones eternas de las fuerzas naturales; al encanto oriental que, nos envolvía en sus fantásticos prestigios; al impulso renacentista, en que el individuo se destacaba como héroe de su fondo social, venía a añadirse un nuevo campo, en que la personalidad, parte minúscula de un todo muy vasto, contribuía a la formación de algo más grande que ella misma, probaba sus aptitudes de raza, iba asentando sus características colectivas, ignorante de lo anterior y descuidada de lo porvenir. Este deshacerse del individuo en la masa había de tentar a los poetas de modo muy vivo.

Si hay en la lírica española reflejos muy importantes de la Edad Media convencional del

romanticismo, no faltan ejemplos de esta segunda manera en que lo pasado no es asunto, sino pretexto. Un libro recién publicado, *Evoluciones*, de José Moreno Villa, nos lo prueba cumplidamente.

Hay en él, primero, unas narraciones de «época», como romances en prosa. Después, un «bestiario» en que la fauna desarrolla, en actitudes a veces forzadas, en rasgos con frecuencia caricaturescos, en ademanes siempre llenos de sentido, su abigarrada procesión. Hay luego unos epitafios. De cada uno de ellos brota, más que la melancolía de una estela, en que una dama recibe de manos de una doncella el cofrecillo de las joyas que fueron su ornato y que nunca más ha de lucir, más que el dolor por el cuerpo caído en polvo, el alma triunfante en sus rasgos eternos. Estos epitafios, de cadencia ruda no sometida a ritmo silábico, parecen balbuceos de un bárbaro latín medioeval. Son la esencia de todo el libro. Un espíritu de Edad Media alienta en él, ya con la fantasía caprichosa de los capitales de Silos, ya con la aguda intención de las tallas de Plasencia. Aquí el románico traza sus formas irreales o el gótico acentúa y exagera la más viva realidad.

En estas *Evoluciones* sigue su camino un poeta concentrado y austero, conocido ya favorablemente por otros libros. Las partes más seguras de éste señalan como un límite, son como el tér-

mino natural de una tendencia. Imposible llegar a más concentración, a mayor poda de efectos de todo orden, de palabras inútiles y también de palabras decorativas, de rimas forzadas y también de ritmos tranquilizadores. La pregunta surge en seguida: ¿y después? Todo libro concentrado es nuncio de floraciones futuras. Este está lleno de posibilidades; pero no es ya un libro de esperanzas. Marca el término de una serie de esfuerzos y los fija en un momento interesantísimo, el momento en que la personalidad del poeta se encuentra a sí misma entre las realizaciones de una edad en que el espíritu predominó sobre la forma, tratándola como a sierva y vasalla. Porque esto significa sin duda, para el autor de *Evoluciones* el esfuerzo que su libro viene a representar: no resucita en él—ni siquiera es ese su intento—seres y días de la Edad Media. No vaya a hacernos caer en confusión el empleo constante de la palabra, ni a darnos a entender lo que no es de ningún modo. Se trata de un poeta eminentemente moderno que, aquí, no suele hablar en primera persona; lo que hace es tallar y esculpir como los anónimos artífices de los tiempos idos, sus anhelos, ensueños y visiones, en extáticas figuras o en retorcidas gárgolas y quimeras.

5-V-1918.

GEORGES OHNET

Poco antes de que el telégrafo nos dijese que el novelista de tres generaciones burguesas acababa de morir llegó a nosotros una traducción española de su novela *El amor manda.* Forma parte de la serie que tituló *Las batallas de la vida*. Son *Las batallas de la vida* algo así como una *Comedia humana* sin sangre o unos *Rougon-Macquart* sin nervio. Tuvieron, sin embargo, más éxito que los libros de Balzac y los de Zola; más éxito en cuanto a tirada. Pero, junta con la prosperidad material, no vino la estimación literaria; antes al contrario. Un sino adverso hizo nacer en Francia y en la segunda mitad de una centuria gloriosa a Georges Ohnet: Flaubert, Zola, Daudet, son contemporáneos suyos. Ellos no lograron hacerle sombra, porque se movió en terreno distinto; mas, por desgracia, también fué contemporáneo de Jules Lemaître y de Anatole France. En el primer tomo de *Les Contemporains* y en el segundo de *La Vie littéraire* quedan para siempre los artículos que le dedicaron. El de Lemaître empieza: «Suelo hablar a mis lectores de asuntos literarios; que me dispensen

hoy si les hablo de las novelas de M. Georges Ohnet.» El título de Anatole France indicaba una idea análoga: «Fuera de la literatura». Elogiaba Anatole France una página de cierto libro de Ohnet, por su estilo «sobrio y firme», por el pensamiento «afortunado, claro, profundo». La página decía textualmente así: *Volonté, par Georges Ohnet, soixante-treizième edition*. Era la portada del libro. «Confieso que lo demás del libro me ha parecido inferior», declaraba entonces Anatole France. Entonces fué cuando murió de veras Georges Ohnet.

Es fácil, con muy escasas citas, dar idea de lo que es una novela de Ohnet. Veámoslo, pues la tenemos a mano, en *El Amor manda*. He aquí los «trozos escogidos»:

Página 142: «En aquel hombre que estaba allí, que la hablaba y que venía a pedirle la mano de su hija, acababa de reconocer al juez de instrucción que envió a su marido a la cárcel, a la celda y a la muerte, en fin.»

Página 143: «Leonia, espantada, dió un grito de desesperación. En aquel a quien su madre designaba con furia vengadora, ella no veía, no podía ver sino al padre de Felipe.»

Página 183: «Había contraído con mi padre—dijo Felipe—el compromiso de hacerme magistrado si me daba el consentimiento para casarme con la señorita Daubrun...»

Página 224: «El fuego de los marroquíes con-

tinuaba más lento y como desanimado»... «Felipe, que con tanto ardor había buscado la muerte sin conseguirla, seguía en su camilla el camino de Guercif.»

Página 230: «Allí está la Cruz Roja. Las admirables mujeres que la forman van en las ambulancias para curar los heridos.—A estas palabras, que mostraban nuevos horizontes a sus ideas, levantóse Leonia como movida por un resorte.—Quiero ir allá.»

Página 309: «En cuanto a Felipe, es un magistrado muy distinguido, gran orador, que honra el apellido de los Marsangey; pero, sobre todo es un hombre dichoso. FIN.» (1)

Como se ve, las «batallas de la vida» tienen un final venturoso; no sabemos si hay alguna que no lo tenga. Y tan importante es para el novelista que Felipe se case con su amada, a pesar de los obstáculos que se interponen entre ella y él, como que sea magistrado, para colmar así los anhelos de su padre, que nunca pensó en otra cosa. De estas «batallas de la vida» hay algunas tan célebres que son como el Austerlitz o el Waterloo de la serie entera: así *La maître de forges*. ¿Quién no recuerda la gallarda figura de Felipe Derblay, ya en la novela, ya en el

(1) G. OHNET. *El amor manda.*—Versión castellana de Julián Hormaechea. Ediciones literarias. 7, rue de Lille, París.

teatro? Ese Felipe Derblay, con su firmeza de carácter, es un pariente pobre del Petrucchio de *La fiera domada*, del Pepet de *La loca de la casa*. Todo es así en Georges Ohnet. Es un vulgarizador, en el mal sentido del vocablo. Las novelas de Flaubert son escasas, lucientes, musicales como onzas de oro; las de Zola, siguiendo el símil, se podrían comparar a unos respetables billetes de banco; las de Daudet, serían entonces finas y ligeras monedas de plata. Ohnet paga a su público en *gros sous*, en calderilla manoseada y borrosa, sin belleza ni carácter.

Tiene cada época su Georges Ohnet, que en este sentido, es inmortal, pero a través de sus distintas reencarnaciones. He aquí un puesto vacante, bien retribuído por cierto. En cuanto se ocupe, ya podemos olvidarnos de Ohnet. Quizá lo único de él que haya de quedar en nosotros sea el recuerdo de los terribles artículos en que Lemaître y Anatole France le «ejecutaron». Así le ocurrirá lo que a San Lorenzo, si se nos permite una comparación irrespetuosa; muy contados serán los que puedan decirnos cuáles fueron sus virtudes o milagros, pero en la memoria de todos está la imagen rectilínea y ardiente del instrumento en que padeció suplicio: todos nos acordamos de las parrillas.

9-V-1918.

RENÉE VIVIEN

Entre las páginas de *Les Ecrits Nouveaux*, revista que ha empezado a publicarse no ha mucho en París, escrita por los que «han llegado», sobria, displicente, un poquitín conservadora, alejada de experimentos e innovaciones, aparecen unos poemas inéditos de Renée Vivien, y unas páginas en que se evoca su singular figura.

Muerta en 1909, a los treinta y dos años, va día por día ganando en interés, destacándose del cuadro con valor propio, dejando oir, entre la numerosa legión femenina del Parnaso francés, una voz más genuinamente acorde con la eterna vibración de la poesía. Excepcional, por lo dulce del canto, lo es asimismo por la osadía del intento. Esta mujer no dice lo que las demás; no pone velos a su pasión ni con sutilezas humanísticas encubre las facciones verdaderas del ser amado. Sabe que ya no es posible hablar así y desafía el qué dirán, la mofa y la persecución de las gentes; pero, desdeñosa de alegorías, grita su propio corazón, y pocos gritos hay más desgarradores, más amargos que el suyo.

Tenía esta dama, inglesa de origen y poseedora de una gran fortuna, entre los bosques de

Mitiline, una villa, refugio apacible contra la inquietud de París; allí se escondía cada otoño, a evocar la imagen de Psappha, cuyos versos truncos hizo pasar al francés, intentando luego restituirles su divina integridad. La pura línea sáfica, la economía intensa de los versos helénicos vivificaron su manera; Jean de Gourmont, mundano y tolerante, y mucho antes que él Charles Maurras, en uno de sus mejores libros, escribieron elogios de ella: este último, juez severo que con nada extraño a la disciplina francesa transige, tuvo palabras admirativas para la extraordinaria *meteca*.

No hay, sin embargo, paridad absoluta entre la gran sombra de Lesbos y la poetisa de estos albores del siglo XX. No pasa en vano el tiempo, y la mujer que empalidecía como la hierba viendo a su amada junto al mancebo rival, la apasionada que nos dejan ver las estrofas conservadas por Longino y los recientes papiros berlineses, nunca hubiera escrito un verso como éste:

Quelque chose d'affreux qui pleure horriblement.

Esto hay en el fondo de toda la poesía, extrañamente anacrónica y probablemente perdurable, de Renée Vivien: algo espantoso que llora horriblemente, que sólo se alejaría de su conciencia cuando, en la hora suprema, corrigiendo el anacronismo de su vida, besara el Cru-

cifijo a que se volvió, falta de todo consuelo.

Inverosímilmente delgada, blanquísima y muy rubia, con una pesada cabellera que le hacía como un nimbo en derredor de la frente, minada por la terrible enfermedad que la llevó a la tumba, Renée Vivien, coronada de violetas, no realiza, para nosotros, la imagen de Safo. Toda su sinceridad, toda su pasión, toda su maestría, no bastan para completar el parecido. Pero, mirándolo bien, más se asemeja esta mujer devorada por el fuego interior a la poetisa jónica que esa torpe evocación de ciertos eruditos obstinados en vindicar la fama de aquella mujer del siglo VI, ajustándola a patrones morales de hoy, y convirtiéndola en ejemplar matrona de la familia pedagógica, para que, sin reparar en los tiempos, nos la imaginemos irresistiblemente como hembra sin atractivo, algo metida en carnes, caídos sobre la frente con afectada negligencia unos rizos cucos, y montadas en la fuerte nariz, con impertinencia insistente, unas gafas de concha.

12-V-1918.

LA SOMBRA

Muerto Rubén Darío, ha comenzado muy presto la valoración de su obra poética. Entre el coro de alabanza y homenaje, no han esca-

seado los tiros y las voces de protesta; cuando se ha evocado el recuerdo del hombre, no se han echado de menos en la evocación sus flaquezas y sus debilidades. Pero, entretanto, muchas partes de la obra del poeta van entrando en el corazón y en la memoria de todos: hay versos suyos en que una emoción va a resumirse espontáneamente, expresiones tales que se despersonalizan y convierten a Rubén Darío, poeta de un tiempo y de un modo, en «el poeta».

Sería inexacto afirmar que tenemos ya hoy idea precisa de lo que ha sido y significado. No hay, hasta ahora, más que aportaciones, algunas importantísimas, al estudio definitivo. ¿Quién lo hará? ¿Será suerte de este escritor quedarse a medio conocer, como tantos otros de habla española?

Al conmemorarle, la sección de literatura del Ateneo de Madrid contribuye, por las ilustres voces a que ha ofrecido su tribuna, al estudio y al amor que le son debidos. Y al mismo tiempo que esas fervorosas ofrendas, viene a nosotros, con eco muy distinto, algo que tampoco está desprovisto de interés. Nos referimos a una carta de Salvador Rueda, con que se inicia, en la revista *Mercurio*, de New Orleans, la publicación de *Mi estética*, libro teórico del poeta andaluz.

Refiérese toda ella a Rubén Darío, pero, al hablar de Darío, hace Rueda, por estilo asom-

broso, su propio retrato. Helo aquí: «De no haber yo venido salvaje, impoluto y pristino de la Naturaleza, arrancándole todos sus troqueles y normas y cánones para cimentar unas modernas formas líricas, la Poesía castellana no tendría la base amplia y firme y vasta que ahora tiene, porque el acarreo y traducción libérrima de Darío, que jamás fué un solo momento creador—le faltaba el potente ovario moral y el ígneo ovario cerebral—, eran sólo detritus franceses enfermizos...» Perdónese lo largo de esta cita, y las que han de venir, y dígase si no está aquí ya el autoretrato prometido; autoretrato inhábil, que sólo hace patentes los defectos y ninguna de las cualidades supremas.

Destaca en este párrafo el gusto de Salvador Rueda por lo inconcreto que se ha propagado a los que de él escriben. «Mi pluma traía al arte todas las orquestas y armonías de la vida natural, todas sus hondas palpitaciones, todas sus diversidades y originalidades infinitas y las sorpresas avasalladoras de los modelos vivos»..., dice en otro lugar. «Es un torrente desencadenado» —glosa un crítico—. «Yo le ofrendaría para sus estrofas los cofres inviolados de mis regios volcanes»—proclamaba un orador mejicano, cuyo «ilustre nombre» no logra recordar el poeta, que colecciona éste y otros fragmentos en alabanza de su arte—. «Sentimos que el latido de nuestras sienes febricentes, al com-

pás con el del corazón, decía y repetía tormentosamente, persistentemente: «Rueda, Rueda, Rueda, Rueda...» — escribe un anónimo de Manila.

Es impagable la corona de elogios que el poeta se ciñe en el periódico aludido, y sólo semejante a aquella otra de auténticos laureles que en la cubierta fotográfica de uno de sus libros le abruma. *Mi estética*, más que corona de laurel, ha de darle corona de roble. En la carta que publica el *Mercurio*, junto a la propia glorificación, sólo se ve el denuesto a Darío, que un día, en el *Pórtico* del libro *En tropel*, más recordado que el libro entero, le llamó «buen capitán de la lírica guerra». Guerra es ésta, o, por mejor decir, gran lanzada a moro muerto. Poco le concede Salvador Rueda a Rubén Darío: «Si se le puede reconocer algo en la moderna lírica castellana, es el exquisititismo elegante y femenino, que él mismo declara que tomó de su maestro Verlaine.»

Advertimos aquí la misma falta de sustancialidad que antes echábamos de ver en otro paisaje. ¿Fué sólo eso Rubén Darío? ¿Fué sólo eso Verlaine? No será, de fijo, Salvador Rueda quien nos lo diga, porque no ha de haber leído a Verlaine. El pobre Darío llevó por el mundo su *canto errante* y cada sensación nueva, cada choque con la realidad, le arrancó una nota. Salvador Rueda lleva también por el mundo su

canto errante, y para todo tiene un elogio a cambio de un aplauso y de una corona. Le gusta sentirse entre muchos, palpar esa gloria de los discursos y de las bandas militares. ¡Lástima que no se conforme con ella y deje en paz los manes de Rubén Darío! Quizá lo que le pone delante la sombra sagrada sea el eco de la voz xetinta, al resonar entre los tributos que se le rinden. Un poeta le dice: «Monarca del verso... que vienes... de un grato y lejano y hermoso país... Panida coloso, liróforo augusto...» La cita, como todas las demás de este artículo, está tomada de fuente inatacable: son palabras escritas o recopiladas por Salvador Rueda. Elogios deslumbradores, a los que, para contraste, prende aquellas apreciaciones tristes e impías. Y esto pasa en duros tiempos de batalla, en que ya no es más que un recuerdo glorioso el reinado de Hugo, Emperador de la barba florida.

19-V-1918.

LITERATURA CATÓLICA

Libro de muy provechosa lectura es el titulado *La Vie catholique dans la France contemporaine*, que acaban de publicar los editores Bloud & Gay, de París. Es una serena exposición

de las fuerzas católicas francesas, dirigida a los que combaten a Francia en el terreno de la religión y de la moral. No es necesario decir lo que en España abundan. Lean todas estas páginas, en que, tras un prólogo de monseñor Baudrillart, hablan extensamente el obispo de Châlons, de *la vida religiosa*; el académico Lamy, de *la familia*; M. Joly, del *movimiento social católico*; el padre Grandmaison, de *las ciencias religiosas*; el presbítero G. Michelet, del *renacimiento de la filosofía cristiana;* el profesor Strowski, de *la literatura*; y el diputado H. Cochin, del *arte cristiano en los confines de los siglos XIX y XX.*

Sólo hemos de pararnos un poco, en este lugar, ante lo referente a la literatura. El estudio de M. Fortunat Strowski, profesor en la Sorbona, tiene, si no más interés que los otros, alcance quizá mayor; en la literatura se parapetan señaladamente los que tildan de inmoral, de frívola, a la Francia de hoy. Ahora bien; no toda la literatura francesa, ni la mayor parte siquiera, es así. Aunque no nos pusiéramos, para juzgarla, en el punto de vista católico que determina este libro, no se podrían lanzar tales afirmaciones sin ligereza o injusticia. Pero el hecho es que se lanzan, y que entre nosotros están a la orden del día entre cierta gente. Véase, pues, la oportunidad de esta reseña, circunstanciada, metódica, fina en muchas de sus apreciaciones, llena de emoción al evocar ciertas figuras. Las

páginas del profesor Strowski cuentan nombres bastantes, en cantidad y en calidad, para ofrecer un conjunto imponente a la consideración de los lectores; y eso que, como el autor indica, se atiene estrictamente a los autores que se han declarado católicos, con la única excepción, muy justificada, de Mauricio Barrés. Buen cuidado ha tenido de no ir a buscar en los demás escritores la parte de su obra, que no contradice al catolicismo, y más aún de indicar que no forman los católicos que cita familia separada. «Gracias a Dios y gracias al carácter francés hay en la República de las letras francesas una gran fraternidad; el sentimiento de la dignidad profesional mantiene el respeto mutuo; lo sincero del gusto mantiene la admiración por el talento; los buenos trabajadores saben estimar a los buenos trabajadores.»

Bien se ve que estas palabras han sido escritas en un país de lucha y contradicción; los combatientes aprecian el valor del adversario y no intentan sofocar su voz, prestarle miras aviesas, poner en duda su sinceridad o su desinterés. Por esto hay en Francia, como los hay en Inglaterra, grandes escritores católicos, reconocidos y acatados por tales aun entre sus mismos adversarios. Católico era Francis Thompson, muerto en 1907 y considerado hoy como uno de los mayores poetas ingleses; católico es el formidable humorista Gilberto K. Chesterton. Ca-

tólicos, en Francia, Barbey d'Aurevilly, Paul Claudel, Francis Jammes, Léon Bloy.

No llegan a dos líneas las que a este último escritor dedica el Sr. Strowski: lunar muy comprensible, aunque no excusable, en su trabajo. Pero Léon Bloy, es de ayer; aún queman las ronchas que levantó su látigo al arrojar a los mercaderes del templo; aún truenan sus apóstrofes y denuestos, y se oyen más que su pura voz de plegaria. Fué un arcángel que blandió una terrible espada de fuego contra muchos que aún viven. Cuando sea de anteayer y no de ayer, se le dará el puesto que le corresponde en la más reciente literatura francesa.

Bien hubiera lucido esta figura en el paisaje literario descrito por el profesor de la Sorbona; paisaje en que no faltan ciertas casas burguesas sin carácter; pero las compensan esas nobles arquitecturas de Claudel, la fragante rosaleda de Jammes, el monumento funerario de Peguy, con unas cuantas cruces menores sembradas alrededor, y hasta unas melancólicas ruinas de Paul Bourget...

Si quisiéramos trazar un paisaje análogo de la literatura católica en la España de nuestros días, nos encontraríamos perplejos. ¿Hay, verdaderamente, hoy, en España, una literatura católica? A falta de respuesta, permítasenos referir una anécdota de Sagasta:

Verificábanse las elecciones de diputados—

no recordamos, ni hace falta, el año que corría—y se presentaba a la lucha, en Madrid, cierta candidatura «católica». Don Práxedes, que vivía en la plaza de Celenque, fué a votar a un colegio instalado en el Monte de Piedad. Cuando llegó, todos se apartaron a dejarle paso; pero un mozalbete, yendo hacia él con una papeleta en la mano, le dijo:

—Don Práxedes, ¿quiere usted la candidatura católica?

Sagasta, sin perder su afable sonrisa y sin detenerse, le contestó, mientras entraba a votar:

—¡Hijo, si aquí todos somos católicos!

26-V-1918.

EÇA DE QUEIROZ

Para el público literario español, Eça de Queiroz es casi un escritor nacional. Sus libros fundamentales, traducidos todos, han dado a conocer al gran humorista lusitano a cuantos no pueden o no se deciden a leerle en su propia lengua. Estas traducciones, no siempre afortunadas, han tenido gran difusión, desde la más antigua. *O crime do padre Amaro*, llamado por su primer traductor, con redoblada truculencia, *El crimen de un clérigo*, hasta aquella otra, parto de dos

ingenios, en que una fábrica de hilados del primer tomo se convertía en una fábrica de fideos en el segundo, mostrando así el respeto más absoluto a la división del trabajo, ya que no a la lengua portuguesa y a los manes del autor traducido. Otras han salido mejor tratadas, pero no hemos de elogiarlas aquí. Sólo queremos ahora dar noticia de dos versiones recién publicadas por Don Andrés González-Blanco: un tomo de páginas escogidas entre las colecciones póstumas de artículos de Eça, con el título de uno de ellos, *La decadencia de la risa*, y uno de esos tomos, *Echos de París*, trasladado íntegramente con el título de *París*, «más expresivo y lacónico», en opinión del Sr. González-Blanco.

Estas obras adjetivas de Eça, tanto las *Prosas bárbaras*, que muestran su estilo y su pensamiento en formación, como las cartas y crónicas de París y Londres y los ensayos satíricos, humorísticos, críticos, novelescos de *Notas contemporáneas* y *Ultimas páginas*, tienen muy agudo interés. De una parte, muestran la evolución del escritor, los espectáculos, las ideas, las preocupaciones que se agitaban delante de él, mientras iba concibiendo o escribiendo sus obras maestras; de otra parte, son, por sí mismas, piezas de fino temple.

Eça de Queiroz, en los retratos que van al frente de sus obras, contrae el rostro en una

leve mueca, para sostener el monóculo, y ese gesto ensancha y quiebra su apenas perceptible sonrisa. Sonrisa y monóculo son todo Eça de Queiroz, el Eça de *La Reliquia* y de los admirables libros posteriores, el Eça que transparece en los instantes mejor logrados de las colecciones de artículos ahora por primera vez traducidos. El ojo izquierdo, desnudo, sereno, ve el mundo y cala hasta el fondo de los hombres, como emboscado, inadvertido, gracias a la agresividad del ojo derecho, armado de la terrible lente. Esta es la que deforma, transportándolas de tono, las cosas vistas: da la impresión de un procedimiento literario. Porque sería inútil buscar en Eça de Queiroz la sonrisa de Anatole France, toda en los ojos, o la tremenda «vista normal» de Bernard Shaw. En el fondo nada le impediría luchar, espada en mano, por Irlanda o por el remoto Siam. Necesita la corrección del monóculo para no dejarse llevar como el último y el más lamentable de los románticos.

La mayoría de los escritores portugueses miran a su tierra angosta o al paterno Atlántico siempre abierto; Eça de Queiroz mira a Europa desde Portugal y a Portugal desde Europa. Otros sueños, otros desvelos le hacen parecer extranjerizado, despegado de lo propio, forastero en la casa natal. Aquel fuerte mancebo alado de Durero que Eça evoca en *La decadencia de la risa* pudiera ser imagen de la *saudade:*

no ha de reir, tiene mucho que soñar, mucho que anhelar. Para reir le sería necesario ese fiero monóculo que Europa ha dado al lusíada alejado de sus sierras y sus ríos por el ansia de ver mundo.

La versión del Sr. González-Blanco está hecha con fervor y no suele empañar, más de lo que él acostumbra, la tersura del original. Huelgan, sin embargo, en nuestra opinión las notas harto frecuentes para esclarecer nimias particularidades lingüísticas, y quisiéramos que una revisión cuidadosa evitara traslados literales de giros que, en castellano, o no dicen nada, o dicen cosa distinta de lo que significan en portugués. Un ejemplo amenizará este artículo: «Entonces mi amigo... trepó a la escalera de su cuarto..., saltó para un coche y huyó». *(París*, página 266). Estos ejercicios gimnásticos no están, confesémoslo, al alcance de todo el mundo. Del oído pícaro es la culpa; no se puede ir tanto tiempo en compañía de un portugués sin que se le pegue a uno el acento.

9-VI-1918.

DE LA NOVELA

De cada diez libros impresos en Madrid que llegan a nuestras manos, ocho son del género novelesco. Estos ocho se clasifican así: cuatro

novelas largas—narraciones de 300 páginas, por término medio –; tres volúmenes de novelas cortas – a tres relatos por tomo de igual extensión—; una colección de cuentos.

Esta diferencia consiste, ante todo, en la demanda; los editores quieren «novelas» y rechazan los libros de «trozos». Cierto editor de París nos decía una vez: «Sí; esos libros de filosofía no están mal; pero al público lo que le interesa es una historia en que un joven se enamora de una joven, y todas esas tonterías que ocurren». Es decir, que hay muchos editores dispuestos a publicar un libro cuya primera cuartilla empieza: «Aquella tarde...», o bien: «Aquella noche»; y en la última, en la que ha de corresponder a la página 300 cuando se imprima el libro, se lee: «Era el alborear de una vida nueva», o bien: «Sobre aquel gran dolor caía implacable la noche...», o quizá: «Algo se había roto en sus almas cuando se separaron, como dos desconocidos». Aunque en las cuartillas intermedias haya puesto el escritor «todas esas tonterías que ocurren».

La novela corta tiene asimismo gran demanda; si los editores de libros tuercen el gesto ante ella, hay publicaciones semanales que le están exclusivamente consagradas. La boga de ésta fué muy intensa hace unos años; no puede darse nada más natural y revelador que esta pregunta hecha entonces a un literato absten-

cionista por un lector asiduo de sus obras: «Y usted, ¿cuándo hace «su» cuento semanal?» En libros de esta clase, si la demanda es nula, es abundante la oferta; y los editores, aun refunfuñando, ceden y acaban por admitir el tomo.

En cambio, el pobre cuento... El cuento tiene su terreno propio en la revista ilustrada. Pero de una parte la actualidad, de otra la ilustración, le minan el terreno; le dejan, la una, cada vez menos páginas; la otra, un espacio cada vez menor. Y el cuento, tímido, se encoge, se reduce, se va desprendiendo de lo más necesario, como familia venida a menos; pierde sus buenos colores, se desnutre, se va muriendo poco a poco... ¡A estos libros sí que les ponen mala cara los editores! Vienen a ser, como si dijéramos, «libros de filosofía».

He aquí explicada, en términos generales, la proporción que al principio indicamos. Ahora bien: esto no puede satisfacernos. Lo que más nos interesa es saber cómo son esos libros, qué se cuenta en ellos, qué lenguaje nos hablan, qué vidas nos fingen, qué espectáculos nos ofrecen, qué ideas nos sugieren, qué valor, en una palabra, representan.

Si se juzga por el número—otra vez por el número—la mayoría de nuestros escritores son novelistas. Pero se da el caso de que, habiendo una gran producción novelesca, hay pocos novelistas. ¿Serán novelistas los inventores de

personajes cuyos nombres no recordamos en cuanto se cierra el libro? De las personas que la vida pone junto a nosotros, muchos nombres desvanece el tiempo; sólo retiene la memoria, escogiéndolos bien, unos cuantos. Junto a ellos, otros hay, de personas verdaderas y reales, vivas sólo en libros amados: Des Preux, Julián Sorel, Mr. Pickwick, Emma Bovary, Raskolnikof... Estos no se nos han olvidado aún, cuando no recordamos ya cómo se llamaba un compañero de colegio o tal vez una novia.

En cuanto a los asuntos, el caso es más grave. No solemos ver, en estos libros de ahora, un concepto central de la vida, un carácter en que se singularicen particularidades agudas o se concentre lo típico de una raza. De tanto pensar que el mundo es novela, hemos llegado todos a creernos héroes. Werther, y no Carlota, escribió la famosa novela alemana. En ella está la vida entera de Werther; la de Carlota es sólo un episodio insignificante: ella no sospecha nunca lo que suscitó en él. ¿Qué hubiera escrito Carlota de Werther? En los más de los libros de hoy, Carlota es la que escribe, y no hay Werther. No; todos no somos héroes de novela, ni las cosas que nos acaecen son con frecuencia dignas de ser contadas.

¡Y cómo buscan nuestros novelistas ese ambiente pintoresco, regional de preferencia, o un poquito arcaico, para añadir otro interés y apun

talar así el relato! Esto no es malo en sí: el cuadro de costumbres ninguna incompatibilidad tiene con la novela. Pero tanto insistir, hace caer en sospecha, y no parece sino que los autores tratan de esconder, tras una copia más o menos afortunada del natural, la pobreza de su inventiva.

¡La inventiva! Esta es la gran cualidad, la musa de la novela, la que hay que cortejar, porque si ella se logra, todo lo demás viene por añadidura. Bien está que se aspire a ser Dostoyewski o Stendhal; pero no se ha de poner en olvido las *Mil y una noches* ni a Roberto Luis Stevenson... Para no decirlo todo de una vez con decir Miguel de Cervantes Saavedra.

16-VI-1918.

NOVELAS Y CUENTOS

Suelen nuestros novelistas pararse en lo que se acostumbra llamar realismo, esto es, en la apariencia exterior de las cosas. Y siendo así, los novelistas que pasen de ella y se metan en busca de lo esencial, de la realidad verdadera, serán muy contados.

Ante la rosa abierta en el pomposo jardín, intacta en su tallo, al ver la suave curvatura de

sus pétalos y lo pulido y afilado de sus espinas defensoras, hay quien dice: «¡Si parece artificial!» Este es el hombre que ve en la vida una novela. Propónese luego trasladarla y que sea novela, en efecto, lo que fué vida, y construye, si tiene arte para ello, otra rosa tan esponjada y perfecta, de tal matiz y tan suelta proximidad en sus pétalos de trapo, que no falta quien diga: «¡Si parece natural!»

El novelista español pertenece, por lo común, a este tipo. El problema que primeramente plantea, no es otro: la vida retratada en sus libros, está en ellos con toda fidelidad, es así, y no de otro modo; y esa verdad lograda es una misma cosa con la belleza. El problema estético se queda para el segundo lugar.

Hay, sin embargo, libros y libros. Aquí tenemos, sobre la mesa, unos cuantos que resaltan por distintas cualidades. Pero en todos, de manera primordial, resplandece el amor a lo dramático de la vida ordinaria.

Dotes de composición y de estilo recomiendan un libro recién publicado: *Lunes antes del alba...*, colección de cuentos de Don Ramón María Tenreiro. El que da título al volumen acaso no lo caracteriza bien; hay excesivo trabajo de vocabulario, sobrada labor de glosa. No llegan a cautivarnos su Juan Ruiz y su Endrina como los personajes de otros cuentos, el desconfiado Tío Mingos o el monstruoso Fray Roquiño.

Entre visibles influencias, destácase, sin embargo, una vigorosa personalidad, hábil para urdir brevemente una fábula o describir en pocos rasgos un carácter, atenta a las fuerzas misteriosas que envuelven al mundo, llámense religiosidad o superstición.

En *Silencio*, de Don Wenceslao Fernández-Flórez, hay una novela corta, la que así se llama, y dos cuentos largos. Uno de éstos, *El calor de la hoguera,* inspirado por la repercusión de la guerra en los pueblos españoles, tiene algo del humorismo con que escribió Daudet *La defensa de Tarascón.* Fernández-Flórez ha ganado buena reputación de humorista, y no faltan pormenores que lo confirmen en las otras dos narraciones de este libro. Pero *Silencio* está concebida y desarrollada con firmeza y ternura ante todo. ¡Con qué seguridad de toque va señalándose el progreso del vicio en el alma de Millán, hasta que va matando las voces más puras, llenándola de un frío silencio!

Don José Ortega Munilla, en *La señorita de la Cisniega* y en *Doro en el monte*—reunidos con otros cuentos en un tomo denominado como el primero – refiere, con pluma en que no se advierte vacilación ni cansancio, historias de pasión y de melancolía: una tragedia y un canto elegíaco. Entre sus figuras de mujer quedará para siempre esta Leonarda, la señorita de la Cisniega, como en el ánimo del pueblo los fan-

tásticos cisnes negros de la laguna fatal. La sugestión poética está perfectamente lograda. Exquisito arte, en que se gradúan emoción e interés, conduce los relatos de este tomo: el «centón de fabulillas» de *Doro en el monte*, es muy ingenioso y bello.

He aquí también los *Cuentos de viejas*, de Don Mauricio López Roberts, y *El jardín de las hadas*, de Don Alvaro Alcalá Galiano. En el primero se continúa noblemente la tradición de nuestros buenos novelistas, ya clásicos, del período de la Restauración. Los apasionados de Valera, de Palacio Valdés, de Pereda, del Galdós de hace unos cuantos años, hallarán aquí algo de aquel espíritu. En los cuentos del Sr. Alcalá Galiano la fantasía vuela sobre jardines exóticos. También Valera ensayó su pluma en asuntos análogos, poco solicitados por nuestros ingenios y tan afines hoy a ciertas tendencias de la literatura y del arte, que viene a «echar su velo azul sobre las negras realidades de la vida»... Libros de evasión y de recuerdo nostálgico, para leídos pausadamente en la habitación cerrada o en el balcón campesino, frente a un horizonte amplio y sereno.

Carmen de Burgos, en *El último contrabandista* y en *La Rampa*, nos vuelve bruscamente a la realidad de todos los días. *La Rampa* es la novela sombría de la pobre mujer que cae. En la otra narración, un bravo tipo de hombre de

presa se mueve en un ambiente de guapeza y gitanería, de fatiga y de riesgo. Es acaso preferible a todos los demás libros de esta escritora, cuyas preocupaciones sociales se manifiestan en un anhelo generoso, roto siempre en negruras pesimistas. Algo del mejor Alarcón palpita aquí; la rapidez del estilo se compensa a veces por una rudeza apasionada y comunicativa.

Los partidarios de la «novela larga» deben a Don Pedro Mata gratitud eterna. No siempre hay a mano tomos de 502 páginas, como *Un grito en la noche*. Este aparte, tiene la novela «de amor y de dolor» que el Sr. Mata ha dado a la imprenta ciertos méritos de preceptiva literaria (las tres partes de la novela se denominan, respectivamente, *Los personajes*, *La acción* y *El desenlace*), aparte de otros más positivos. Es una novela dramática, perfectamente adaptable a la escena y aplaudible—si se permite la expresión—en el más aristocrático de nuestros coliseos. Esta voz de la sangre, que en el desenlace «a cargo de la Providencia», sólo resuenan en el alma pura de la mujer enamorada, mientras que nada dice a la madre ni a la amante, podría tener éxito. En cambio, las expresiones y los hábitos del mundo aristocrático, a través del autor, no a todos parecerán distinguidos ni propios de personas «bien».

Para llegar a la novela aristocrática tenemos

que poner mano en las de Don Antonio de Hoyos. Dos acaba de imprimir: *El hombre que vendió su cuerpo al diablo* y *El árbol genealógico*. Sólo que huelen a perfumería, a camerino, a hospital y a *spoliarium*. Lascivia y Muerte son la Erato y la Melpómene de este poeta del pecado, a quien no le queda más porvenir que el agua bendita de una capilla elegante. No ha empezado aún en nuestra literatura la era de las conversiones: he aquí al que podría encargarse de iniciarla. Entretanto, por sus libros desfila una dolorosa y artificiosa humanidad, estragada por afeites y venenos.

Poco menos artificio tienen ahora los personajes de Don Federico García Sanchíz, que nos regala con la *Sulamita*, un «trozo de vida» muy del Madrid de hoy. Pero a lo mejor en las páginas que escribe aparece una evocación fresca, fragante, como una rama de tomillo del campo en unos dedos de afiladas uñas de rosa cargados de pesadas sortijas de abigarrado gusto.

Lo contrario pasa con estos libros de Baroja, *La veleta de Gastízar*, *Los caudillos de 1830*, novelas del «ciclo de Aviraneta», de las más despeinadas, de las más descosidas acaso. Pero aquí y allá, ¡cómo brotan la expresión aguda, el tipo trazado de mano maestra, el episodio inolvidable! Y a los que tengan curiosidad por el autor, por saber lo que piensa, cómo escribe, por conocer sus preferencias y actitudes

frente a su larga labor ya hecha, nada ha de interesarle más que el tomo de *Páginas escogidas* que ha recopilado últimamente.

Aquí tienes, lector o lectora, libros que te pueden apasionar o entretener, halagar o irritar en estos vacíos meses que llegan. Ya tu imagen sonríe en el amarillo kilométrico, y en tu maleta hay todavía lugar para unos cuantos volúmenes. Alguno, después de leído, yo sé que podrás guardarlo y volverlo a hojear con amor un día u otro...

7-VII-1918.

MAETERLINCK Y SAN ANTONIO

Los últimos libros de Mauricio Maeterlinck no están, como sus *Débris de la Gueire,* inspirados por el actual coflicto europeo. Son anteriores a él. Pero su lectura es muy de actualidad, no sólo en el sentido de que toda obra literaria seria es de cada momento, sino también en otro más circunstancial: en que la muerte y la otra vida son asunto de estas páginas, solícitamente leídas por los admiradores del escritor flamenco.

Son, por tanto, sus temas favoritos los que Maeterlinck vuelve a tratar en un libro de ensa-

yos, *L'Hôte inconnu*—traducido ya al castellano muy cuidadosamente por el Sr. Gómez de la Mata—, y en una comedia humorística, *El Milagro de San Antonio*, de que ha publicado una versión inglesa el Sr. Teixeira de Mattos. La comedia no se conoce todavía en francés. Un par de años antes de la guerra salió a luz una versión alemana en dos actos; la traducción inglesa consta de uno solo, forma que puede considerarse definitiva.

Hay, entre ambas obras, muy estrecha relación ideal; las dos parecen emanadas de unos mismos estudios, de unas mismas preocupaciones. En *El Huésped Desconocido* se estudia el misterio que llama a las puertas de la razón, inhábil para aprehenderlo todavía. Es «un extranjero que nos llega de otro mundo, un visitante inesperado que viene solapadamente para turbar la quietud satisfecha en que nos adormecíamos, mecidos por la mano firme y vigilante de la ciencia clásica». En *El Milagro de San Antonio* ese visitante inesperado es el santo de Padua en persona.

Una señora acaba de morir, y sus parientes, velando el cadáver, piensan ya en distribuirse la herencia cuantiosa. El santo se descubre, primero, a una vieja criada, que también va a heredar. Parece un mendigo; lleva unos pobres hábitos y descalzos los pies. Va a resucitar a la difunta, y tiene prisa. Cuando la criada, contes-

tando a sus preguntas, prefiere la vida de su ama a los tres mil trescientos francos que le tocan, la aureola del santo se ilumina. Los parientes desconfían de él, no tanto por amor a la herencia como por natural inclinación a ver el lado grosero y material de las cosas. Pero al fin el milagro se hace. Y la resucitada no tiene más que palabras de reprobación para aquel desastrado que le mancha la alfombra y no viste como las personas decentes; el santo, que le ha concedido la vida, le priva del habla. Esto ya es demasiado para los infelices parientes. Al médico, a los guardias, al comisario, el aparecido se les antoja individuo peligroso. Se lo llevan detenido, en el momento en que descarga una tormenta de nieve; nadie le tiene compasión más que la criada vieja: le presta sus zuecos, su chal, su enorme paraguas. Como el santo tiene atadas las manos, ella le cobija. El nimbo de luz vuelve a brillar. Ya ha desaparecido, y los parientes, que ven a la resucitada caída otra vez en el sueño mortal, piensan que acaso han sido injustos, que aquel pobre hombre nada malo les hizo.

En esta sencilla trama el poeta define dos actitudes ante el misterio. Una es la que asume la vieja criada, de fe sencilla, fe de carbonero. Ella ve al santo como a su imagen del altar, y le adora de rodillas: «¡San Antonio, ruega por nos!», en cuanto él se nombra. La otra actitud

es la del coro: los parientes rechazan al pobre molesto, temerosos de que les pida; el médico ve en él un extraño poder de sugestión; los dependientes de la autoridad un vagabundo, como no sea otra cosa peor. Para ninguno de éstos se envolverá la frente del escogido de Dios en su puro halo.

¿Y cuál es la actitud del poeta? Para explicárnosla conviene acudir a *El Huésped Desconocido.* No puede ser la de la fe ni la de la incomprensión, sino la del respeto reflexivo; no hay en todo *El Milagro de San Antonio* personaje que responda cabalmente a su modo de sentir. El autor ha querido quedarse fuera, como un espectador más. Por eso tal vez la manera humorística, seca, crítica del diálogo.

Este lenguaje cortado, vulgar, del santo cuando dice que tiene prisa porque ha de hacer aún «dos o tres milagros», o al rechazar los obsequios de los parientes: «Gracias, no fumo»; las sentencias de estos dignos Homais entre los cuales va a caer, dan a la comedia un tono bajo, que contrasta singularmente con la elevación lírica de los últimos dramas del autor de *Pelléas et Mélisande*, y se acerca un poco al diálogo voluntariamente gris, en las palabras de aquellos primitivos dramas *pour marionettes*, que siguen siendo su principal título de gloria.

14-VII-1918.

EL MONARCA DE LOS JARDINES

Todos los años, los amigos madrileños de Santiago Rusiñol le ven llegar, con lienzos y pinceles, cuando la primavera se inicia. Es el monarca de sus jardines de España, y viene a visitar uno de sus rincones favoritos. En pocas semanas los lienzos apresan una parte del encanto disperso en arboledas y estanques, macizos y surtidores. Es el diezmo anual que sus jardines pagan religiosamente al pintor poeta.

Porque esta España, que para la generalidad de sus hijos es pedregal y yermo, para Santiago Rusiñol apenas es otra cosa que jardín. El ha descubierto, en las islas mediterráneas y en las costas levantinas, en los campos andaluces y en el corazón de Castilla la Nueva, estos gritos líricos de España—estos «paisajes puestos en verso», como dijo un día—, para encanto y alivio espiritual nuestros.

En Aranjuez, las alamedas próceras, dando escolta de honor al río, le han visto cruzar, ojo avizor, para sorprender, al extremo de una calle o en el reposo de una plazoleta, el revuelo de la túnica que ciñe el cuerpo de la ninfa, de esa ninfa que nunca aparece en sus cuadros, de

puro fugitiva e inasible, pero que deja en ellos aroma y gracia.

Con los jardines tiene Rusiñol sus confidencias íntimas y sus coloquios secretos. Cuando sale de su círculo mágico, el contraste con el mundo que ve es tal, que engendra en él amargura y desencanto. De aquí brota su risa, más de una vez inquietadora. Poeta burlón, ¡cómo se le manifiestan las farsas y las mezquindades del pequeño mundo, las ridiculeces de los pobres entes que, en las angostas casucas ciudadanas, no tienen más horizonte que sus cuatro paredes! La serenidad de sus contemplaciones de pintor ha aguzado, sin duda, la sensibilidad para lo ridículo en el poema. Arboles, matas, aguas corrientes, celajes, no son nunca ridículos; ¡ay de los hombres cuando, perdida un poco la costumbre de mirarlos, vuelva los ojos a ellos y eche de ver, ante todo, las cualidades que faltan a lo que habitualmente contempla!

Por esto en la obra escrita de Rusiñol se advierte una mudanza sin equivalente en su obra pintada. Muy lejos de las *Oraciones*, de *El patio azul*, está *La niña gorda*. En cambio, estos jardines de Aranjuez, acabados de pintar, tienen todo el espíritu de los cuadros de entonces, y aun de los libros primeros. *El jardín abandonado* era una trasposición literaria de la obra simultánea y futura del pintor.

Este Rusiñol, sin embargo, es el que solemos

ver nosotros, no el del *Señor Esteban* ni el del *Catalán de la Mancha.* El Rusiñol humorista es casi un escritor local; apenas si se le puede traducir al castellano. Pero del otro Rusiñol, del de los *Jardines de España*, del de *La alegría que pasa*, algo hay en los españoles de hoy que en los de ayer no había. Ha enriquecido nuestra sensibilidad con algo que es ya independiente de su obra concreta.

—Rusiñol no es de hoy—nos decía, no hace mucho, un escritor catalán de los más jóvenes—. Acaso estaba en lo cierto. Rusiñol no es de hoy; «es», sencillamente. Tiene detras de sí una obra considerable. Estimarla en su exacto valor, tal vez no es fácil todavía; pero sí darse cuenta de su difusión, de la permeabilidad del terreno en que sus enseñanzas han caído, de los frutos que ha dado. Y siempre tendremos que convenir en que la obra de Rusiñol no ha sido una obra estéril; hay en ella una rara virtud germinativa: el jardín de vetustas alamedas señoriales sigue llenándose, a cada nueva primavera, de hojas y flores...

Con los primeros ardores del verano, Rusiñol, llevándose el tributo de sus jardines, vuelve a Cataluña. Las noches de Madrid conocen ese grupo bullicioso y cordial de amigos del pintor; y él se destaca entre todos, cantando y riendo, blanco, majestuoso, un poco inclinado ya, como un árbol herido.

21-VII-1919.

EL ETERNO D'ANNUNZIO

I

LOS TREINTA DE BUCCARI

Treinta marinos de Italia, en la noche del 10 al 11 de febrero, se lanzaron silenciosamente a una de esas atrevidas expediciones que no es posible imaginar sin escalofrío. Los periódicos dieron escuetamente la noticia en sus telegramas. Ahora podemos leer el relato, hecho con todo reposo y pormenor, de la hazaña estupenda.

Ha urdido la narración Gabriel d'Annunzio, y la ha impreso en uno de esos deliciosos tomitos de Treves, hermano de la *Contemplazione della Morte*, del *Cola di Rienzo* y de *La Leda senza Cigno*, en negros tipos grosezuelos de ilustre estirpe tipográfica. Se llama el libro *La Beffa di Buccari, con aggiunti La Canzone del Quarnaro, il catalogo dei trenta di Buccari, il Cartello manoscritto e due carte marine*.

La prosa D'Annunzio, tan opulenta de vocabulario y tan variada de giros, ha llegado a tener una precisión de máquina obediente y complicada: todo aquel alarde, innecesario al pare-

cer, de ruedas y muelles, válvulas y tornillos, se pone en movimiento a la más leve presión de la mano ordenadora, y entonces nada parece que sobre. Suena como si estuviera sometida a leyes inflexibles; pero el arte le quita lo monótono, sin privarle de lo múltiple. De los raros volúmenes de poesía y de los humildes manuales de oficio, de la lengua trepidante de los periódicos y del habla revuelta de los campamentos, vienen estos vocablos, indistintamente, y se sujetan a decir lo que el poeta quiere: todos se mezclan y unifican, como en un levantamiento nacional las distintas clases del pueblo.

He aquí, ahora, la hazaña. Tres torpederos, cada uno tripulado por diez hombres, van a salir de la costa itálica. Los aviadores han señalado un fuerte navío enemigo en el fondo de una cala escondida, que es como una bolsa de agua dentro del golfo de Fiume. Han de entrar en el Quarnaro dantesco, seguir por el canal de Farasina y meterse hasta el fondo de la bolsa por debajo de las baterías de Porto Re. Tendrán que sortear minas y redes, conseguir la complicidad del silencio y de la sombra. Un escucha que dé la alarma, un reflector que avizore la mar, y todo está perdido:

Siamo trenta d'una sorte
e trentuno con la morte,

dice la Canción del Quarnaro.

Pero todo lo encuentran propicio, la noche y el mar. Los enemigos duermen. Los tres torpederos se deslizan cautos a lograr su propósito. Entran en el canal «como tres espinas afiladas». Ya sienten las costas irredentas, con «olor de laurel», ya oyen «cantar en italiano» a un pájaro, en la osbcuridad de la tierra cercana. Ya, «ordenadas en triángulo, una proa, dos proas»... han llegado a la meta. Uno de los tripulantes va a lanzar un cartel de reto y de mofa sobre los despojos del navío destrozado. El capitán busca, con los ojos, el blanco; pero el navío ya no está. Hay en cambio, cuatro vapores, que serán las víctimas propiciatorias. Entre sus restos flotarán las botellas que guardan el cartel insultante...

Otra vez el camino de Italia. Los mismos riesgos que a la ida, aumentados ahora:

Siamo trenta d'una sorte,
e trentuno con la morte...

Pero la muerte no iba en la tripulactón de los italianos. Se quedó, satisfecha, entre los vapores sacrificados. La alarma es tardía; la respuesta al ataque, ciega. Ya tocan los treinta otra vez su base itálica. *¡Eia... alalá!*

Burla y proeza han tenido su cantor, en un pedazo de crónica—dos hojas de diario –; al revés de las crónicas primitivas, que convertían

en historia a la epopeya, aquí se hace epopeya la historia. Más afortunados que otros héroes, los treinta de Buccari llevaban consigo su Aeda. No era uno más; era uno de ellos. En el *catálogo dei trenta di Buccari* encontramos su nombre; pertenecía al *primo equipaggio;* se le llama en ese rol: *Il volontario Gabriele d'Annunzio de Pescara d'Abruzzi.*

¡El eterno D'Annunzio! Como los pintores que se introducen con delectación entre los personajes de sus cuadros, éste haciendo pasar un arco sobre las cuerdas de una viola, aquél envuelto pasivamente en su manto, el otro asomando por detrás de las poderosas ancas de un potro la firme cabeza, Gabriel D'Annunzio no ha renunciado al placer de retratarse aquí. Como en las novelas famosas le veíamos entristecerse, pasada la voluptuosidad, así ahora le vemos saborear, después del momento heroico, «la sal y la melancolía».

Pero su retrato no es el único ni el más importante. Se ha colocado, episódicamente, al margen, o en segundo término, como los pintores solían. Vivas, potentes, trazadas con mano segura, se destacan, sobre todo, la efigie del capitán Costanzo Ciano, como «arquitectura humana de la seguridad»; la del teniente Profeta de Santis, la del viejo Ferrarini de Mantua, «abstemio de agua», de tez muy encendida, que parece nacido de los pinceles de «Jacopo Velas-

quez». En derredor suyo, los marineros, en sombra o en luz, de frente o escorzados, y para fondo, los lugares de Italia que a cada nombre evoca el poeta. Nada se echa de menos en el cuadro: ni unos enrojecidos celajes en que vuela, muy abiertas las alas, una Victoria, que deja escapar el fiero grito latino:

—*¡Eia... alalá!*

4-VIII-1918.

II

DESPUÉS DE FIUME

Govanni Pascoli, en sus *Pensamientos de varia humanidad,* habló extensamente del «Fanciullino», esto es, de aquel niño que en el interior de los hombres descubrió Cebes Tebano; para el griego, ese niño era quien sentía el temor que a veces sobresalta a los hombres; para el poeta italiano es el que se echa a llorar o salta de gozo ante las cosas, viniendo a personificar la poesía misma. Ahora bien: este otro poeta, a quien el mismo Pascoli llama *il suo fratello Gabriele, maggiore e minore*, este extraordinario D'Annunzio, que tanto ha dado y dará todavía que hablar, tiene, en su corazón y en su cabeza, no ya un maravilloso *fanciullino* poético, pronto a la

exaltación del gozo o de la cólera, sino un verdadero *enfant terrible*, capaz de todas las calaveradas de que se alimentan las crónicas mundanas y también de todas esas calaveradas insignes, que, si no fuera por lo solemne de la expresión, nadie vacilaría en llamar heroísmos. Pero los tristes mortales sólo llamamos heroísmo a lo que ha consagrado una de estas dos tremendas deidades: el éxito o la muerte.

Es posible que ni el éxito ni la muerte pongan sus inmarcesibles coronas sobre la empresa de Fiume, y así tendremos que darle nombre de calaverada, a secas. El poeta, convertido en *condottiere*, vuelve a la cabeza de las tropas italianas, cuyos jefes se han evaporado, a la ciudad codiciada que se vinieron constreñidas a abandonar. Allí manda echar las campanas a vuelo, hacer salvas, y el tricolor, ondeante sobre el Adriático, pregona la anexión del antiguo puerto húngaro que se abre en el fondo del Quarnero a la vieja metrópoli latina, por encima de conferencias y consejos, de discusiones etnográficas y de conveniencias internacionales.

Este insólito desdén por las conveniencias, característico del *enfant terrible*, encuentra inmediatamente la reprobación oficial. «Niño, eso no se hace», exclama, fruncido el entrecejo, entre aplausos generales, el presidente Nitti. Con todo, las amenazas que se ciernen sobre el

vate, no pueden ser más que la de una azotaina o la de dejarle sin postre, porque ¿quién va a tomar en serio al niño terrible?

En el fondo, él era el único bastante calificado para tamaña empresa. ¿Le sale bien? Italia es la que gana. ¿Le sale mal? Perdido por mil, perdido por mil y quinientos. Una calaverada más, en D'Annunzio, es una gota de agua más en el... Adriático. Todos le riñen y no faltará quien le insulte. Sin embargo, todos han de estar encantados con él. La traducción literal de sesiones y discursos no parece ser más que ésta: «¿Pero han visto ustedes que demonio de muchacho?»

Y si luego hay que recoger velas, si la gesta no es más que un cohete, dos o tres estampidos y un haz de estrellas de fuego, al poeta, para consolarse, le quedará el prestigio de la actitud: nadie podrá negarle una ramita del laurel reservado a los conquistadores para unirla a sus indiscutibles, aunque discutidísimos, lauros de poeta. Pero el oficio de conquistador de ciudades —menos seguro que el de fundador, elegido años atrás por nuestro Blasco Ibáñez, émulo de D'Annunzio y coincidente con él en la prosa francesa de Hérelle—tiene sus quiebras. A lo mejor, sólo va a servirle para agregar a su nombre un epíteto sonoro y poderse llamar, en lo sucesivo, Gabriel Poliorcetes.

18-IX-1919.

LA SUPUESTA MUERTE DE MÁXIMO GORKI

«Máximo Gorki ha sido encarcelado». «Máximo Gorki, en la agonía». «Máximo Gorki ha muerto». Sucesivamente, en el espacio de una semana, los periódicos nos han dado las tres noticias. Otras por el estilo pudimos leer semanas antes, y aun años antes. Recordemos que en los últimos de la vida de Tolstoy se le dió por muerto veinte veces. Ahora la muerte de Gorki parece confirmada; más que los telegramas terminantes, lo hace temer el terrible otoño ruso, que va dejando el país como árbol sin hojas.

Cuando apareció Gorki, hubo un grito de asombro. El viejo Vogüé añadió un apéndice a su *Roman Russe*; las traducciones de los cuentos y novelas de Gorki se multiplicaron. Chelkash, Malva, Konovalov, Foma Gordéyev, entraron pronto en el círculo de nuestras amistades literarias. El tipo de vagabundo, la sensación de la angustia, nunca se habían pintado de manera más acabada y punzante. Cuando vimos un retrato de Gorki y Tolstoy juntos, la redonda faz eslava del nuevo escritor al lado de las bar-

bas patriarcales del maestro, creíamos tener ante los ojos al rey y a su heredero jurado.

Luego se nos dijo que no. Otro nombre, el de Antón Chéjov, crecía por momentos, y las nuevas obras de Gorki, las de su destierro en América y en Italia, no tenían la virtud de las primeras. Vuelto a Rusia, se oyó hablar de él, casi exclusivamente, como de un periodista de acción. Ciertos recuerdos infantiles, traducidos no hace mucho tiempo, reavivaron la memoria de los libros que le conquistaron fama repentina.

A éstos hemos de pedir acaso la imagen definitiva del escritor. Los pueblos occidentales, que en años recientes han visto desfilar por sus escenarios mayores una Rusia pintoresca, multicolor, toda ritmo y sensualidad, la buscarían inútilmente en los libros de Gorki, rusos, sin embargo, hasta la medula. Gorki es el poeta de la Rusia parda, la Rusia del andrajo y del vodka; esta otra Rusia de Rimsky-Korsakov, Borodin y Stravinski, es, sin duda, muy distinta de la que flotaba en los vagos ensueños grises de Konovalov. En el alma rusa combaten sin tregua las visiones de Oriente, concretas, luminosas, y los indefinidos sueños de la estepa sin límites. En el alma de Gorki éstos son los que triunfan.

Por raro contraste, la aspiración indeterminada, el impulso nacido quién sabe de qué profundidades del ser, el terror súbito, sin motivo

aparente, los encarna Gorki en personajes que son la verdad misma, y con los que logra la suprema perfección del arte, aquella que sólo puede llamarse creación: la de seres con plena individualidad, representativos, a la vez, de un tipo general humano. Los vagabundos de Gorki, dibujados con trazos incisivos, llevan en sí un alma que no se aquieta en la carne ni se acomoda a la figura exterior. Pinta hombres y ex hombres, como Dostoyevski pintó superhombres. Pero a tales hombres sólo en algunos grabados de Rembrandt se les podría hallar equivalente plástico; nunca se nos ocurriría ver de encontrarlo en Velázquez. Gorki no pasaría nunca por español.

Uno de sus poemas en prosa se denomina *El anunciador de la tormenta.* En cierto modo, él fué como el anunciador de la que hoy se desencadena sobre Rusia. Huyen sus hombres y ex hombres de una sociedad que se desmorona rápidamente. Es, quizá, no el único novelista de la disolución rusa, sino el último de todos. A otros la Rusia nueva, que ya en Gorki, como en Tolstoy y en algunos más, se vislumbra como albor lejano. Porque de la hoguera en que hoy se consume la que fué tierra de los zares, ha de salir, sin duda, otra nueva Rusia, grande y purificada. No puede ser un fuego devastador, ciego y brutal. Más bien parece que en sus entrañas vivas se está fundiendo una estatua del

porvenir, y que todos los materiales entran en la fusión, lo mismo el mètal grosero de escasa ley que el más fino y delicado; y como el artífice de Italia que, falto de metal que fundir, echó a la masa ardiente sus joyas, Rusia echa sin vacilar en las llamas a sus mejores hijos.

11-VIII-1918.

LA QUE VINO

Pocos días antes de morir, José García Calderón dejó escritas en su diario íntimo estas palabras: «Viendo morir tanta cosa, nuestra muerte parece más fácil y más natural.» Era el 24 de Abril de 1916. El 5 de Mayo caía en los campos de Verdun aquella mocedad vigorosa, y con ella se deshacían los ensueños y visiones de hombre moderno que vemos desfilar por el libro que ahora le ha consagrado la piedad fraterna. Sentíase, al escribir esas líneas, maduro para la muerte, en sus veintiocho años floridos, y una muerte de poema heroico rompió para él dos primaveras.

Los García Calderón, peruanos de claro abolengo español, señalados antes con Francisco y Ventura en los estudios filosóficos, políticos y literarios, habían dado ya a la Europa de ma-

ñana su inteligencia y su esfuerzo; ahora le acaban de dar su sangre. Voluntario en los ejércitos franceses, José García Calderón paga con su vida lo que su segunda patria le dió: pensamientos y anhelos, inquietudes y amores.

Las *Reliquias*, dadas a la imprenta por sus hermanos, comprenden unos fragmentos de diario íntimo, unas notas para un libro sobre la guerra, un artículo de revista y una serie de dibujos, hechos los más sobre apuntes de viaje. Dispersas entre las páginas escritas unas viñetas de su pluma de dibujante, ponen un comentario, discorde a cada momento, pero admirablemente ajustado al espíritu que anima esas páginas, una vez acabada la lectura.

José García Calderón, alumno en París de la Escuela de Arquitectura, más apasionado que de la literatura lo fué de las otras artes. Sus fragmentos literarios apenas son más que divagación ante la obra plástica o el espectáculo natural, reflexión sobre lo leído en escritores predilectos o sobre la música. Wagner le obsesiona. A él está consagrado el artículo recogido aquí. Durante su viaje de España, en 1912, su diario íntimo habla de Wagner más que de nuestro país. Pero, en ocasiones, lo que piensa de Wagner parece que se lo sugiere el paisaje español, el monumento o el recuerdo histórico.

Se engañaría el que creyera, por lo que llevamos dicho, que García Calderón hace con su

pluma de escritor descripciones o anotaciones de artista gráfico. No; de intento hemos empleado las palabras divagación, reflexión. Lo que el mundo le enseña es el punto de apoyo para el vuelo interior; y si, al reproducirlo con líneas, trata de comunicarle un temblor de poesía, un sentimiento personal, cuando lo toma en su pensamiento le sirve para buscarse a si mismo, para hacerse una pregunta o proponerse una cuestión no resuelta aún en su fuero interno.

Así, en arte, le vemos preferir la inmovilidad primitiva o el impetuoso dinamismo de Tintoretto y de Miguel Angel, o los enigmas de Leonardo, a la medida serenidad de Rafael Sanzio. La «lección vaticana» se la da únicamente la Sixtina; las Estancias le dejan frío. Ticiano, Velázquez le son más bien extraños. Cuando la guerra le pone frente a una tragedia cotidiana, harto distinta de la de Maeterlinck, él, ingenuo, lo declara, no sabe «recoger sino trocitos de bondad y de belleza, con incurable manía de artista». Algunos de estos bocetos de la guerra son admirables de precisión y exactitud; son la guerra entre bastidores, «sin encajes» y sin encuentros singulares ni batallas furiosas a lo Jerusalén libertada.

En algunos libros modernos, desde Stendhal, y en todos los buenos de esta guerra en grado sumo, hemos aprendido a ver en la terrible con-

tienda de los pueblos al hombre, al individuo, como si en una sinfonía sólo siguiésemos a un instrumento determinado. Los fragmentos de José García Calderón, en este respecto, son inapreciables, y hay además en ellos una exaltación natural de las más hondas cualidades del sér, un amor a la belleza sencilla, a la bondad sin afeite, que nos inducen a pensar, más que todas las teorías imaginables, si en ese desencadenamiento de pasiones que lleva los hombres a la lucha, no habrá más que una depuración sentimental.

A la lucha fué José García Calderón, movido por un anhelo no confesado: «Que por qué me fuí a la guerra no te lo cuento, ni lo he contado a nadie y me lo digo apenas a mí solo.» En ella encontró más de una vez la gloria. Pero encontró también a la que sólo una vez se topa en el camino: a la muerte. Mucho tiempo antes, cuando él mismo no pensaba en la guerra – era en 1909—, escribió en su diario esta nota: «*A celle qui viendra. J'imagine quelquefois que j'ai pour toi mieux que de l'amour, un sentiment qu'on ne nomme pas, de crainte de le voir s'évanouir, poussière dorée sur l'aile, si fugace.*» Ahora ya sabemos quién fué la que vino. La que vino y cortó esta vida tan breve, tan bella, tan noble.

18-VIII-1918.

LA REENCARNACIÓN DE FRANCIS JAMMES.

Un periódico de París anunció uno de estos días la muerte de Francis Jammes. Por fortuna la noticia era falsa. Un crítico descontentadizo eligió esa «delicada» manera de mostrar el desagrado que le causara cierto *Almanaque poético* publicado en *Les Annales* por el poeta de las *Geórgicas cristianas*, y hubo quien prestó sentido literal a su crítica. Pronto se hizo pública la edad del rumor; el mismo Jammes tuvo cuidado de dar fe de vida, requerido por el director de otro gran periódico. El presunto muerto gozaba de buena salud personal; de su vitalidad poética pronto ha de responder un nuevo libro.

A punto de doblar el cabo de los cincuenta, Francis Jammes tiene en su haber una copiosa labor inolvidable. El ha dado valoración poética a una porción de tópicos, renovando su sentimiento, prendiéndolos a los impulsos elementales del ser. En sus libros no hay más que pureza, almas virginales o pasiones purificadoras. La palabra pureza se ha de tomar aquí en sentido de conformidad con las leyes naturales;

y la naturaleza, para Jammes, no es sino bondad; todo en ella entona un cántico de alabanza a Dios. Los animalitos, maestros en La Fontaine de prudencia o de malicia, se vuelven, a manos de Francis Jammes, emblemas de candor, cifras de santidad: «Alabado seáis, Señor—parecen decir—, por el hombre nuestro hermano».

Para un poeta así, ¿qué espectáculo más vivo, más bello, más grande que la sucesión de los días? Apuntados ya en algunas composiciones de *De l'Angélus de l'Aube à l'Angélus du Soir*, desenvueltos plenamente en las *Georgiques Chrétiennes*, los temas de «los trabajos del hombre que son grandes», los panoramas de las estaciones del año, las edades de la vida, ese *Almanach poétique* incriminado es solamente una variación en el mismo instrumento rústico. El Hesíodo, el Virgilio de ahora, es campesino y es francés; acianos, amapolas y trigos albicantes se juntan, a sus ojos, en una bandera tricolor. Acaso para leer su *Almanaque* haya que ponerse en una disposición de espíritu semejante a la de aquella simplicísima muchacha que el poeta pintó:

L'enfant lit l'almanach près de son panier d'œufs...

Y esta disposición no es la que suelen tener más a su alcance los críticos literarios. El que

decretó la muerte de Jammes no supo ver quizá en tanta insistencia más que un «refrito». Y sin embargo...

Para unos moría Francis Jammes y para otros era como si naciese. Los lectores de lengua catalana veían aparecer, semanas atrás, una versión de las *Geórgicas cristianas*, hecha por María Antonia Salvá. Este nombre, que nada dice al público castellano, evoca en el catalán el recuerdo de otras maravillosas versiones de la misma mano: las obras de Mistral, incorporadas con virtud creadora al habla de Ausias March por la poetisa de Mallorca.

Todo encomio es mezquino para traducciones así. No basta decir: parecen obras originales, aunque a la verdad lo parezcan. Dígase más justamente: parecen el original. Porque todo se reune en ella: el carácter y la poesía. No son las clásicas *belles infidèles*, de que tantos ejemplos hay en todos los idiomas; tampoco les basta la hermosura modesta de la fidelidad; ésta no es otra cosa que un atributo, y no el mayor atractivo, de su esencial hermosura.

La lengua de Cataluña se pliega por sus condiciones particulares de vigorosa concisión, sobresalientes entre las de sus hermanas latinas, a trabajos de esta índole, tan arduos para la amplitud castellana. Los escritores catalanes de hoy plasman y modelan su habla con amor exquisito; no poco ayudan a ello las versiones

ejemplares que van haciéndose de las obras maestras de todas las literaturas. He aquí, últimamente, las *Geórgicas cristianas,* en la serie de publicaciones de *La Revista.* Por obra y gracia de María Antonia Salvá, los alejandrinos de Francis Jammes pasan en integridad de belleza al catalán; quizá suenan más firmes y seguros que los franceses mismos, voluntariamente sinuosos. Pero no se olvide que toda traducción es, al mismo tiempo y quizá ante todo, obra de crítica. La que tenemos ante nosotros bien pudiera llamarse una reencarnación de la de Francis Jammes.

8-IX-1918.

ALARCÓN EL CORCOVADO

Entre las fisonomías literarias españolas que el tiempo y la investigación erudita han ido aclarando y definiendo, pocas más afortunadas que la de Don Juan Ruiz de Alarcón. De una parte, ha contribuído a ello su relativa sobriedad en el producir. Sólo veintitantas comedias tenemos de su mano. Ante la inagotable vena de otros contemporáneos suyos, de Tirso, por ejemplo, para no hablar de Lope, a quien nadie quizá leyó nunca por entero, esta continencia

de Alarcón es ya, por sí sola, harto característica. De otra parte, el hecho de haber nacido en el mundo colonial le ha valido a Alarcón buen número de aficionados y devotos en las nuevas generaciones de aquellos países que hoy entran con marcha segura en los nuevos métodos históricoliterarios, ganosas de escudriñar cuanto haya de grande y de bello en su pasado próximo. Después del trabajo respetable de Don Luis Fernández Guerra, ya anticuado, y de las aportaciones de Pérez Pastor y Rodríguez Marín, sin contar algunas sugestiones de Menéndez y Pelayo, felicísimas y muy luminosas, con estar hechas de pasada, los estudios alarconianos han tomado nuevo impulso en América, merced a las rebuscas eruditas de Don Nicolás Rangel, y sobre todo a la honda labor de Don Pedro Henríquez Ureña. Ahora en Madrid salen simultáneamente dos volúmenes de Alarcón, uno con dos comedias, en la colección de «Clásicos castellanos», y otro de *Páginas escogidas*, en la «Biblioteca Calleja», ambos por diligencia de Don Alfonso Reyes, que los ha ilustrado con importante labor crítica en prólogos y anotaciones.

Resumen estos libros todo lo hecho hasta aquí en el estudio de Alarcón, tanto en investigaciones documentales como en interpretación estética; hay, además, en ellos cuanto podría esperarse, conocidas la seriedad y cultura del

literato que los ha dado a la imprenta. La ciencia literaria, la seguridad del gusto, la novedad expositiva, tan rica en alusiones y puntos de vista, con que los papeles críticos que avaloran la fidelidad de los textos están trazados, son dignos de incondicional encomio. A estos libros tendrá que acudir en adelante todo el que se interese por el autor de *La verdad sospechosa*.

Podemos ver aquí cómo es Alarcón. Las burlas de que fué objeto por parte de sus contemporáneos han llegado hasta nosotros, más todavía que sus comedias, casi nunca representadas en tiempos recientes. Son éstas, al lado de las de Lope, ruidosas, gallardas, empenachadas, o de la insinuante agudeza de las de Tirso, modelos de reposo y de discreción; en ellas la razón se impone y la fantasía se somete. Acaso la poesía también: es raro, en Alarcón, el transporte lírico, tan frecuente en los dramáticos de su tiempo. Las escasas obras no teatrales que de él nos quedan, son versos de circunstancias, sin mérito alguno. Es el hombre de teatro, sin cariño por las demás formas literarias; y aun sus comedias parece que las consideró como «virtuosos efectos de la necesidad», para entretener la espera de los cargos que pretendía. Logrados sus anhelos, casi se aparta del teatro. Desde 1626 ya es persona importante: relator interino primero, propietario después, en el Consejo de Indias. Cuando publica sus comedias, en 1628

y en 1634, la vida literaria es cosa pasada para él.

Los epigramas que le dispararon sus émulos, reunidos en antología, pueden caracterizar el Parnaso de los comienzos del siglo XVII. Con «La que adelante y atrás—gémina concha te viste», se retrata en vocabulario e inversión Don Luis de Góngora. ¿Quién sino Quevedo podría decir: «Don Talegas—por una y por otra parte»? Tantas alusiones a su desdichada figura, aunque él procurase pararlas con alfilerazos y donaires, habían de amargarle la vida. Hasta en sus finos modales y atildada cortesía encontraban reparo los ingenios de la corte; les parecerían—y en esto la corte no ha tenido tiempo de variar en tres siglos—marca segura de inferioridad provinciana.

El pobre corcovado, zaherido a todas horas y en todas partes, repetiría más de una vez, para sus adentros, aquella redondilla que escribió en *Las paredes oyen* (versos 1.544-1.547):

> En el hombre no has de ver
> la hermosura o gentileza:
> su hermosura es la nobleza;
> su gentileza, el saber.

De noble y bien nacido blasonó siempre Alarcón; el tono moderado y severo de moralista, que le señala y distingue entre todos los dramáticos de su época, casa muy bien con

tales aspiraciones, desesperadamente abrazadas, a falta de otros ideales, que huían de su figurilla contrahecha. Esa redondilla, que si fuera de Lope se nos había de antojar afectada y pegadiza, en Alarcón asume plena virtud representativa y vale por una confesión.

13-X-1918.

LOS SONETOS CASTELLANOS DE HEREDIA

Una revista llamada a seguir las manifestaciones intelectuales de los países todos de habla española, la *Hispania*, publicación de *Institut d'Etudes Hispaniques* de la Universidad de París, acaba de exhumar tres sonetos escritos en nuestra lengua por Heredia «el mozo», por el autor de los maravillosos *Trophées*, libro único dentro de la literatura francesa.

Nacido en Cuba, donde hizo sus primeros estudios, José María de Heredia hubo de trasladarse muy pronto a París, y adoptando la lengua francesa como propia, llegó, en una labor reiteradísima de estudio y pulimento incesante, a componer esa colección de sonetos en que se encierra, con mayor pureza acaso que en los de sus maestros mismos, la fórmula parnasiana.

Es curiosa comprobación la de ver realizada en las segundas figuras, con todo rigor, aquello que las distintas escuelas tuvieron como propio y característico, a la vez que en los espíritus principales la práctica se desborda constantemente de la teoría. ¿Fué verdaderamente Zola más naturalista que Maupassant? ¿Logró, acaso, Leconte de Lisle, puesto a la cabeza del *Parnasse Contemporain*, la objetiva serenidad de José María de Heredia?

Con Heredia, mucho se ha repetido, el verso adquiere nueva consistencia. No es mármol esculpido, sino camafeo, joyel, esmalte. El artista concibe en grande, pero ejecuta en pequeño. La misma forma que predilige, el soneto, con sus rígidas leyes, lo confirma. En Heredia es, además, vehículo de sensaciones visuales, preferentemente. Hasta cuando a la vista del alto lecho patriarcal evoca la vida entera del hombre, el dolor y el amor, el nacimiento y la muerte, el sentimiento se entra por los ojos. Hay en Heredia mucho de Gautier, porque Gautier, todo plasticidad, es el eslabón de la cadena romántica a que se prende el parnasianismo—así como Baudelaire es el que se engarza con el simbolismo.

De *Los Trofeos* se han traducido al español, con diversa fortuna, todos los sonetos. Antonio de Zayas dió a la imprenta una versión íntegra. Otras anunciaban, en América, Max Henríquez

Ureña y Leopoldo Díaz. Para traducir el soneto herediano, fué preciso ensanchar el soneto español. No bastaba la forma concisa encerrada en los catorce endecasílabos tradicionales, aunque ya Lope y Arguijo nos dejaron ejemplos que podríamos llamar «preheredianos». Para dar todo lo que el francés admitía era necesario no menor verso que el alejandrino, de resonancia próxima a la del original, sin que bastase la descripción o la síntesis de éste, que otros poetas intentaron, perdiendo de vista el carácter propio del soneto, en que cada palabra tiene un valor ornamental, y la ornamentación es cosa sustantiva.

Pues bien: al acudir Heredia a nuestro idioma, no es un soneto análogo a su soneto francés, al de nuestros poetas contemporáneos, el que emplea. Es el soneto tradicional, endecasilábico, saltarín en su ritmo flexible, tan distinto del recio remachar de los alejandrinos franceses. Hay en ellos algún defecto de lengua, como era inevitable en quien tanto tiempo la tuvo abandonada, en el cultivo de otra muy distinta en sus cualidades de esencia; pero aun así, suenan a español, sin duda, los tres sonetos, leídos en la Habana cuando se inauguró, allá en 1907, el monumento a Heredia «el viejo». Bien será que los leamos aquí:

A JOSÉ MARÍA HEREDIA

I

Desde la Francia, madre bendecida
de la sublime Libertad, que bella
sobre los Mundos de Colón destella
en onda ardiente de pujante vida;

a ti, soldado de coraza ungida
por la virtud, que el combatir no mella,
a ti, creador de la radiante Estrella
de la Isla ardiente por el mar mecida;

a ti, de Cuba campeón glorioso
que no pudiste ver tu venturoso
sueño de amor y de ventura cierto;

con entusiasmo en mi cantar saludo,
de pie, tocando tu vibrante escudo
que es inmortal, porque tu voz no ha muerto.

II

Desde la Francia, madre generosa
de la Belleza y de su luz divina,
cuya diadema de robusta encina
tiene la gracia de viviente rosa;

a ti, pintor de la natura hermosa
de la esplendente América latina;
a ti, gran Rey de la Oda, peregrina
por tu gallarda fuerza melodiosa;

a ti, cantor del Niágara rugiente,
que distes en versos su tronar al mundo
y el cambiante color iridiscente

de su masa revuelta en lo profundo
del hondo abismo que al mortal espanta,
grande Heredia, otro Heredia aquí te canta.

III

Y abandonando el habla de la Francia
en que dije el valor de los mayores
al evocar a los Conquistadores
en su viril, magnífica arrogancia;

hoy recuerdo la lengua de mi infancia
y sueño con sus ritmos y colores
para hacerte corona con sus flores
y envolver tu sepulcro en su fragancia.

¡Oh sombra inmensa que la luz admira!
Yo que cogí de tu heredad la Lira
y que llevo tu sangre con tu nombre,

perdón si balbuceo tu lenguaje
al rendir, en mi siglo, este Homenaje
al gran Poeta con que honraste al hombre.

La resonancia española que estos endecasílabos tienen, se halla también en algunos versos franceses del poeta. Pero no intentó éste nunca—como lo intentó Augusto de Armas, el autor de las *Rymes Bizantines*, cubano también de nacimiento—llevar al francés los ritmos espa-

ñoles. A Heredia, no sólo le bastaba sino que le era indispensable, la disciplina clásica de la lengua en que escribía. Esto puede explicar — a más de la falta de lecturas recientes —el carácter de sus sonetos en lengua española. Lo que haya de español en sus versos franceses, dejando aparte los asuntos de muchos de ellos—los conocidísimos medallones de los Conquistadores, las reproducciones del romancero, las poesías más «a la española», no reunidas en tomo, como algunas que se publicaron después de muerto el poeta, de majas y toreros—está en las cualidades internas, en la visión recortada, precisa, en una sequedad orgullosa, en un ímpetu valeroso, en un ansia de riqueza exterior, semejante al que movía a los aventureros de las carabelas, levantándolos del suelo de la patria, a lanzarse sobre la extensión atlántica ávidos de presa

comme un vol de gerfauts...

17-X-1918.

TRES HOMBRES

Cuando en 1918, el domingo 13 de octubre, llegó Don Benito Pérez Galdós al lugar del homenaje, sostenido por brazos de amigos fieles y

por la piedad de todas las miradas, Cavia y Unamuno estaban ya allí: Cavia sentado entre sus más adictos compañeros; Unamuno de pie, entre los grupos que aguardaban, yendo de uno en otro, estrechando manos que se le tendían. Sentáronse después, Cavia a la derecha, Unamuno a la izquierda del glorioso anciano. No faltaba quien viera en ello un símbolo, que se acentuó al hablar Unamuno. Hablaba él, y Galdós, recogido, inmóvil, iba escuchando; Cavia, sin poderse reprimir, tomaba rápidamente alguna nota.

¿No está en estos hombres, completa, la historia de los que hoy pasan de los treinta años y sienten el ansia de llegar a una plenitud de vida nacional, en consonancia con el andar del mundo? Galdós fué el padre que recogió primero todas las palpitaciones de un siglo de luchas que terminó en un derrumbarse de entusiasmos. Aquella España de las Cortes y de las Juntas que bullía en los primeros *Episodios*, aquella España negra vencedora con Doña Perfecta y vencida con Pantoja, volvían a levantarse en el recuerdo de los hombres formados en los libros de Galdós para una libertad, para unos destinos todavía no alcanzados. En Cavia veíamos al espíritu vigilante que desde las hojas efímeras daba avisos perdurables; su españolismo de todos los días, que pudo irritarnos en los momentos de depresión, volvía a alzarse inconmovible,

minucioso, omnipresente, en la dirección suprema del espíritu nacional y en los pormenores al parecer más mezquinos. Su tarea de enderezar vocablos y desarzonar expresiones subrepticias, multitud de veces, ante la inanidad de las academias oficiales, que acabaron por llamarle así, nos hicieron ver en Cavia solo a toda la Academia española. En Unamuno vimos más; Unamuno, por de pronto, nos enseñó a buscarnos a nosotros mismos, y luego quiso que del fondo de nuestro ser sacásemos una nueva España, digna de aquélla que fué y también digna de la gran república humana. Llenó el lenguaje de palabras nuevas, de conceptos henchidos de sentido. ¿Quién, de cuantos han escrito después, no le debe algo, aunque lo haya vuelto en contra suya?

Unamuno en pie, a la izquierda de Galdós, era como una acción prolongada; Cavia, a la derecha del maestro, sentado, era como un reposo activo; en Galdós toda actividad se santificaba en la quietud de la tarea cumplida. Y así eran aquellos tres hombres unidos en unos mismos vítores, que borraban la torpeza oficial que también los unió en un mismo tachón irrespetuoso, un símbolo viviente.

Eran, además, «los que no se habían equivocado». Desde el principio de la contienda, echaron el peso de sus nombres en la balanza, del lado de la justicia. Todos los que con ellos

acertaron, y tal vez algunos más, agrupábanse en derredor de ellos, complacidos en cifrar tan alto su constancia y su fe, a la hora en que los horizontes se aclaran.

Todavía han de venir para la patria momentos agudos en los días que se acercan. Cuando el mundo lucha, no puede haber «paz en la guerra». Sean cuales fueren los trances de esa liquidación que anuncia y desea el maestro Unamuno, todos los que el domingo se reunieron en derredor de esos tres españoles saben adónde volver los ojos en busca de alto ejemplo. A todos les cumple no contentarse con admirar y aplaudir.

17-X-1918.

VOCES DE FLANDES

Con el avance de las tropas que van recuperando, una a una, las ciudades belgas, sale del poder de enemigos, sabe Dios en qué estado, lo que en ellas acumularon los tiempos. Una de las primeras en resucitar ha sido la que Rodenbach llamó Brujas «la muerta». En su novela famosa—recién traducida al castellano por Don Andrés Guilmain—, aquellos canales silenciosos, aquellos místicos beaterios, aquellas casas

herméticas, que, para mirar a las calles, usan el espejito llamado «espía», hasta que logren sumirse otra vez, pasado el tumulto soldadesco que los profanó, en el tranquilo ambiente de los años dichosos, han de ver pasar muchos días. Pero entonces, a las evocaciones de almas que vió el poeta en las cosas, habrá de unirse un recuerdo más punzante, más concreto. Brujas la muerta, en que la muerte vivía, sintió, al resonar de las espuelas teutonas, la presencia de otra muerte que no era sublimación espiritual, sino violencia y martirio. Cuando, dentro de unos años, se lean los versos del poeta:

Ainsi le long du quai rêve le vieux canal
Où les choses se font l'effet d'être posthumes
Parmi cet au delà de silence et d'oubli...
Mais tout revit quand même en son calme sans pli

ya no habrá medio de encontrar en ellos la apacible tristeza de antaño. Un sentimiento de opresión, un vagar de espectros sacrificados surgirá en la mente, y, en los turbios canales, quietos otra vez, se realizará la predicción:

Et son eau pacifique est pleine de reproches.

Se quejará Brujas la muerta, porque sólo un lamento cuadra a su fisonomía poética; pero en Lovaina la sabia y en Lieja la industriosa, no será un lamento, sino una imprecación, lo que

quede flotando en el aire, lo que lleve el lírico son civil del *beffroi* o la humareda de las fábricas renacidas. También lo ha previsto ya la voz de otro poeta muerto, la de Emilio Verhaeren, en *Las alas rojas de la guerra*. Él, que evocó la Flandes mística de los monjes, la tumultuosa y sensual de las kermesses, la de los talleres y las convulsiones sociales, oyó en sus últimos días ese grito de rencor:

O cri
Qui retentis, ici,
Si tragique, aujourd'hui
Tu peux courir, immensément, de plaine en plaine.
Car tu es juste, ô cri,
Bien que tu sois la haine.

Ni uno ni otro poeta podrán cantar la victoria cercana. A otros más afortunados les ha de tocar. Pero, ¿quién como Verhaeren hubiera saludado el nacer de una Europa nueva? Él se adelantó a cantarla, cuando creyó que podían vivir unidos lobos y corderos. Ya se ha dado la batida que ha de traer la paz al hato, y ya resuena, sobre los aullidos de la fiera, la palabra de los pastores. ¡Qué bella Europa—esta Europa que no es un continente geográfico, sino una idea—la que Verhaeren anticipó, la que no ha podido llegar a ver realizada! Esos días que están alboreando también se dijera que los presintió la poesía de Flandes: de las hieráticas

doncellas de Maeterlinck, que interrogan al futuro, la segunda es la que tiene la visión de ahora:

Ah! dit la seconde.
(Elles, vous et nous)
Ah! dit la seconde.
C'est le roi qui monte...

El rey que sube no es sólo el caballeresco monarca-soldado: es otro rey espiritual anhelado por todos, jefe supremo de esa Europa de los días venideros. Un rey, ni ocioso ni tiránico, que gobernará los destinos de los pueblos con el sostén de todos; un rey que acaso tarde en venir; pero a quien la poesía invocará siempre, escrutando el horizonte, como las criaturas del poeta, desde las altas torres de su esperanza. Y nunca como en estos instantes pone mayor anhelo en su grito de alegría:

Ah! dit la seconde,
C'est le roi qui monte...

13-X-1918.

LA ELEGIA DE LOS LIBROS VIEJOS

Los libros viejos de todos los años, en los consabidos tenderetes de tablas y lona, esperan, hace unas semanas, junto a la verja del Botánico, la mano curiosa que al hojearlos les

quite un momento el polvo, aunque sea para dejarlos caer, desencantada, en el montón. Se ha escrito muchas veces la elegía de los libros viejos, ¿por qué no ensayarla una vez más? Si la repetición, que después de todo es un procedimiento literario, está justificada, nunca más que con este motivo, en que todo es repetición; los mismos puestos, los mismos libros, los mismos libreros y compradores, todo un poco más triste, más deslucido, más añejo. Hasta los árboles del noble y frío jardín que se alza detrás empiezan a ponerse el mismo vestido viejo, viejo y magnífico, de todos los años. Un soplo de aire del Guadarrama, unos cuantos chaparrones otoñales, y ese oro viejo perderá su esplendor, y esos libros desaparecerán de allí, a esconderse hasta las ferias callejeras de Pascua. Y dentro de un año volverán, más mancillados aún, a enlazarse con este dorado envejecer del año próximo a deshacerse.

Porque no cabe duda, son los mismos. Todos lo hemos experimentado en alguna ocasión. En nuestras minuciosas pesquisas o en nuestro distraído vagar, de repente nos ha saltado a los ojos el nombre del escritor, el rótulo del libro que tanto tiempo buscamos inútilmente. Al cogerlo, con mano trémula, de esa emoción que nunca se confesará—porque a tanta gente le había de parecer cursi—, hemos saboreado un instante de ventura. Ya es nuestro; en casa está,

alíneado junto a otros libros predilectos. Pues al año siguiente otra vez lo encontramos en el mismo puesto de feria. ¿No es cierto que lo compramos? Entonces, éste ¿cómo está aquí, si antes no se veía un ejemplar? Y un año y otro año, como sólo a nosotros nos interesaba, lo vemos allí; se ha mojado, se ha vuelto a mojar, se le han desprendido unas hojas, ha pasado del tablero de a dos reales al montón de a tres perras chicas, pero nadie lo compra, nadie lo quiere. Y su propio hermano, el ejemplar que tenemos en casa, nos parece envejecido también.

Se ha pedido más de una vez la desaparición de estas pobres ferias. Son un desdoro—dicen—para la corte. Cierto que preferiríamos las maravillas de la feria de Leipzig o ese ocioso deambular cuotidiano siguiendo las orillas de un majestuoso río, deteniéndonos ante unas cajas humildes que no quitan espacio a la ciudad, levantando tal vez los ojos para descansar de la busca a un ingenuo celaje, o prendiéndolos a la fuga rápida de un vaporcillo; pero aún están lejanos los tiempos en que los muelles del Manzanares – nombrado por Manzoni a par del gran río germano—puedan emular las glorias bibliográficas de los pretiles del Sena, y más lejos aún la edad de oro que señalaría una feria como la de Leipzig.

¿Qué hacer entre tanto? ¿Relegar esos libros al fondo sempiterno de sus tiendas obscuras?

Vale más este aviso anual, que algún día los que deben oirlo acabarán por entender. Las ferias, sórdidas y miserables, son así porque nadie se preocupa de que sean de otro modo. Y no sería difícil, en verdad, conseguir en la corte lugar en que de manera decorosa y permanente, se instalaran esos libros desechados, entre los que alguien busca siempre con renovada ilusión joyas ignoradas, relatos curiosos.

Dentro de pocos días el otoño de Madrid se deshará en lluvia. Ya no estarán los libros en sus tenderetes del Botánico. El viento arrastrará las últimas hojas por el asfaltado paseo. Y no sabrá uno donde hallar, por ejemplo, a Pío Baroja, que en estos días, revolviendo volúmenes y estampas, inclinada su rubia corpulencia sobre el rimero anónimo, con la esperanza de que surjan entre sus manos unas Memorias de aventurero o una efigie de conspirador, olvida, entre papeletes empolvados, las gratas dulzuras de su retiro de Vera del Bidasoa.

20-X-1918.

GUILLAUME APOLLINAIRE

Cuando se llamaba escritores raros a Verlaine y a Maeterlinck—no hace muchos años de esto y todavía hay quien se lo llama, por lo menos en

nuestro país—el descubrimiento de Guillaume Apollinaire hubiera dado a aquellos críticos la sensación de hallarse ante el habitador de un lejano planeta. Hoy les parece raro y extravagante a los ya familiarizados con Verlaine y Maeterlinck. Tratemos de fijar, en unas cuantas líneas, algunos rasgos de esta fisonomía curiosa que desaparece súbitamente del campo del arte. Herido peligrosamente en la cabeza meses atrás, cuando peleaba como buen soldado de Francia, su cuerpo quebrantado no ha podido resistir a una enfermedad. Muere joven: había nacido en Roma, de padres polacos, en Agosto de 1880.

En Guillaume Apollinaire, mejor que en ningún otro escritor de las nuevas generaciones francesas, se define esa aspiración a unir, en una obra total, las experiencias de la vida con las aportaciones de todas las artes. Ultima, por ahora, de las supervivencias románticas, esa literatura que ha roto o ha querido romper con el pasado y con lo estático del arte para salir en busca de lo dinámico y proyectarse a lo futuro, ha encontrado estrechas todas las formas—como les pasó a los románticos—y las ha hecho estallar. Lo que Apollinaire en literatura, otros lo han realizado en pintura, en escultura, en música. Pero en la liberación de trabas y convencionalismos, llevada a cabo las más de las veces por hombres conscientes y cultos, ha estado también a pique de venirse abajo lo esencial y eterno

y sólo se ha salvado en una tabla de humorismo.

Es difícil separar, por ejemplo, en una poesía de Apollinaire, el sentimiento cardinal de las añadiduras y postizos en que se guisa. Fácil es salir del paso diciendo que en sus libros todo es pura broma, y que aun la broma es pesada. No lo creemos así. Apollinaire, y con él otros muchos, llegan a la poesía y encuentran fatigadas las formas tradicionales e indecisas las formas nuevas, moldeadas por el instinto individual y sólo a él sometidas. Y su espíritu les lleva a los últimos límites; encuentran insuficiente un arte solo, y así como antes se usó cantar con música propia canciones que en las notas se completen y adquieran vida plena, su imaginación plástica se vuelve a formas visibles que realizan por su parte, para los ojos, lo que las letras dicen por la suya. Los *Caligramas* que publicó meses antes de morir, encierran muchas composiciones de ese género tipográfico-literario. Aquí es un corazón, semejante a una llama invertida. Allá el caer de la lluvia en largos hilos llorosos. En otro lado, todo un paisaje o un cielo encendido en constelaciones. O también visiones más dispersas, conceptos más abstractos, expresados por formas casi puramente geométricas.

Representan las composiciones de ese género, con antecedentes en las literaturas clásicas, en Rabelais, en Mallarmé, la extrema izquierda de

la poesía de Apollinaire. Otras veces, el versículo que recuerda a Whitman, el verso libre del simbolismo y hasta el verso tradicional de su lengua, son empleados hábilmente por el poeta. No hay en él una exclusividad decidida. En *Calligrammes*, en *Alcools* y en sus demás libros, todas las formaa aparecen. Las figurativas sólo en *Calligrammes*.

Era Guillaume Apollinaire hombre de vasta cultura. Conocedor de los escritores antiguos — especializado en los eróticos, tradujo nuestra *Lozana Andaluza*—, de la técnica y de la estética de las artes plásticas, editó publicaciones curiosas y defendió con ingenio y entusiasmo las más avanzadas tendencias de arte. Hizo para los futuristas italianos algún manifiesto de los más vivos entre su ya copiosa colección. Teorizó, explicó, alabó y defendió el cubismo. Fué amigo de Pablo Ruiz Picasso, que le retrató en sus dos libros poéticos: en *Alcools*, le hizo un retrato ideal, según las más puras teorías cubistas; en *Calligrammes*, un bello retrato vulgar.

Aficionado a libros raros y a doctrinas artísticas temerarias, puso en sus obras, con un lirismo de alta ley, sus curiosidades y sus atrevimientos. Para buscar sugestiones en la impresión misma prescinde de puntos y de comas. Una imagen erótica, tal vez obscena, una incoherencia forzada, una alusión incompleta, no

le asustan. Las narraciones que reunió en otros dos tomos, *L'Heresiarque & C.ie Le Poste assassiné*, ofrecen análoga libertad. El primero, que estuvo en candidatura para el premio Goncourt, contiene relatos, como el que da, en parte, título, *El Heresiarca*, de gran originalidad; en el segundo hay más movimiento de la vida diaria, de cinematógrafo burlesco, de anécdota flamante. Su pluma hizo desfilar, durante años enteros, por una sección muy amena del *Mercure de France*, los chismes y las figuras extrañas del mundo literario. Para que nada falte en este multiforme escritor, la nota profundamente humana, la que responde a la preocupación del momento vista con luz de eternidad, surge también, cuando menos se la espera, leyéndole con atención. Los versos *A la Sánté* escritos cuando fué preso, en 1911, a raíz del rapto de la *Gioconda* en que se le creyó comprometido, son una pequeña *Cárcel de Reading*. Herido en la guerra, que hizo con bravura, en la artillería, conquistando grado de oficial, dijo también palabras de su alma: «Una estrella de sangre me corona para siempre... Y llevo conmigo este ardoroso sufrimiento como el gusano de luz lleva su cuerpo inflamado, como en el corazón del soldado Francia palpita y como el polen perfumado en el corazón de la azucena».

21-XI-1918.

«NOVELAS Y NOVELISTAS»

Sin pretensiones de trazar un cuadro completo de la novela española en su producción actual—ya el título, *Novelas y novelistas,* lo sugiere—, el Sr. Gómez de Baquero ha reunido en un tomo buena cantidad de estudios acerca de unos cuantos libros novelescos, agrupándolos por autores. Con poco más, el estudio hubiera sido completo, en los límites de tiempo que van desde nuestras últimas guerras coloniales hasta hoy. Faltan, ciertamente, el análisis de los libros recientes de Palacio Valdés, los de su evolución espiritualista, análogos por su significación, en cierto modo, a los de la condesa de Pardo Bazán que el Sr. Gómez de Baquero presenta al final de su libro; algo también sobre lo que haya de novelista en *Azorín,* y, entre las páginas consagradas a Unamuno, la apreciación de esas obras suyas, que no son para el crítico «verdaderas novelas», entre las cuales ni aun se menciona la admirable narración *Nada menos que todo un hombre,* impresa tan sólo en una publicación popular a cinco céntimos, y no por ello menos digna de atención; con esto, aún echaríamos de menos algo

acerca de Blasco Ibáñez, y los nombres de algunos novelistas jóvenes, el de Gabriel Miró, por ejemplo, para no citar sino al más frecuentemente olvidado, con ser uno de los más notables.

Hubiérale sido posible, de tal modo, al señor Gómez de Baquero dar en sus líneas maestras una síntesis de la novela española de veinte años a esta parte; época suficientemente caracterizada para destacarse por sí sola, como lo indican los libros de los novelistas que, al iniciarse esta época, tenían ya su reputación bien conquistada, Galdós, la Pardo Bazán, Palacio Valdés; todos los cuales se entraron después por caminos nuevos, relativamente.

Ya hemos dicho, sin embargo, para empezar, que no era esto lo que se proponía el Sr. Gómez de Baquero. No hay, pues, que hablar del libro no intentado. Bástenos examinar el que ha querido ofrecernos.

Tal como está, no vacilaremos en calificarlo del más inteiesante que existe sobre la novela española actual. Adviértese en él un espíritu vigilante, cuidadoso de sorprender las características de cada libro y lo que significa éste dentro de la manera de su autor, comprobándolas en los sucesivos, aun a costa de ciertas repeticiones inevitables, dada la formación de este tomo en que el Sr. Gómez de Baquero recoge, con ligeros cambios, artículos publicados ya en la Prensa diaria.

El índice solo puede dar idea de la ponderación exacta que ha presidido en la coordinación del tomo. Un tercio de él está dedicado a Galdós, en sus últimas obras; otro tercio, a Pío Baroja, cuya producción se estudia casi en su totalidad; el otro tercio se reparte entre los demás autores tratados. Si esto arguye predilección por los primeros, nadie la podrá tachar de injustificada; porque, si en una historia futura de nuestras letras se hubiese de dar a esta época literaria el nombre de uno de sus escritores grandes, ¿quién vacilaría para llamarla «época de Galdós»? En cuanto a Baroja, se le podrá discutir todo lo que se quiera; se le discute, en efecto, y he aquí la prueba mejor de su fortaleza. El Sr. Gómez de Baquero es «barojista»; sólo que no es un partidario ciego de su autor, y no se le escapan flaquezas ni defectos. En las páginas que le dedica se puede ver, mejor que en las restantes del libro, su método clarividente y equilibrado. La estima que por el escritor profesa, más que en alabanzas y en adjetivos, se traduce en notas rápidas y aclaraciones precisas. «Si el estilo consiste en hacer frases o rebuscar palabras —dice en cierto pasaje de uno de sus artículos—, es indudable que Baroja carece de estilo. Pero el estilo es la manera del escritor aplicada al lenguaje o a la composición literaria, y siendo así, Baroja tiene estilo, un estilo que es un cendal transparente de su pensamiento...»

Los demás novelistas que estudia: Valle-Inclán, León, Unamuno, Pérez de Ayala, la condesa de Pardo Bazán, en diversas ocasiones le dan tema, como los otros dos, para exponer su concepto de la novela, no de una manera sistemática, sino por observaciones parciales que han de ir recogiéndose aquí y allá. La considera, en las modernas literaturas, como un género total susceptible de abarcarlos todos: ningún movimiento del espíritu le es ajeno; aquí toca a la historia, allá al drama; por este lado adquiere una emoción lírica; por aquél, una exactitud científica. Así, no deja de sorprendernos la limitación apuntada al hablar de Unamuno. Las lecturas que en el libro se revelan son, principalmente, francesas; no faltan alusiones a nuestra novela antigua, y se advierte un conocimiento sólido de nuestro siglo XIX; pero las citas que más abundan son las de nombres franceses: Renan, Bourget, Maupassant, rara vez otros de difusión más reciente. El estilo del Sr. Gómez de Baquero tiene una reposada distinción que va bien con el tono de estos artículos, en que elogio y censura revisten una misma forma consciente y comedida. Y esto es hoy tan raro, que el día en que leemos un libro así lo podemos señalar con piedra blanca.

24-XI-1918.

UN CENTENARIO INADVERTIDO

Los alborozos de la paz han obscurecido la conmemoración de dos centenarios que, en una Europa quieta, no hubieran dejado de tener cierta resonancia: el de Turguéñef y el de Leconte de Lisle. Ya ha pasado un siglo desde que ambos escritores nacieron, y los años han hecho escasa mella en el fino alabastro del novelista ruso y en el bárbaro jaspe del poeta francés, que a determinada luz parece todavía mármol pentélico.

Ni piedras ni bronces podrían simbolizar la figura de otro escritor nuestro, nacido igualmente cien años ha. El 11 de Diciembre se han cumplido, y fué en Barcelona donde nació; este catalán de otro siglo se llamaba Pablo Piferrer. Ninguna imagen le reproduciría mejor que cierto romántico dibujo de Inglada, grabado por Roca, al frente de la edición póstuma de sus poesías, hecha en 1851. Porque Piferrer no alcanzó la edad en que a Turguéñef le blanquearon las barbas caudalosas o a Leconte de Lisle se le abrillantó sobre las melenas floridas una calva perfecta. El poeta catalán fué y es siempre joven, con una rizada cabellera, unos lánguidos ojos y una barba corta en torno al óvalo soñador de

su cara. Sube rígido el cuello del levitón, y en la abertura una gruesa corbata se tuerce al desgaire sobre la blanca pechera.

Muerto a los treinta años, en 1848, no pudo llevar a cabo la obra soñada. Pero es todo gérmenes, todo iniciaciones. La crítica musical adquiere bajo su pluma caracteres de solidez técnica, de buena orientación estética. Piferrer se hace paladín de los conciertos instrumentales. En el folletón de una vieja revista gloriosa, *El Vapor*, juzga la música de su tiempo. Oye a Liszt cuando pasa por Barcelona. La práctica musical no le es ajena: fué, gracioso y amable complemento de su fisonomía de romántico, buen tañedor de guitarra.

Como poeta dejó muy escaso número de composiciones; siete no más se coleccionan a su muerte, con algunas prosas poéticas, y con los versos de dos amigos, también malogrados, Juan Francisco Carbó, excelente, fino, sensible poeta, y José Semís y Mensa, más sometido a los tópicos y modelos del gusto corriente. Pero de las siete poesías de Piferrer hay una inolvidable:

> Ya viene la primavera
> —suene la gaita, ruede la danza—,
> tiende sobre la pradera
> el verde manto de la esperanza.

Las otras, *Alina y el Genio, La Cascada y la Campana, El Ermitaño de Monserrat, Retorno a*

la Feria, son también bellísimas de inspiración y realización.

El aroma popular—que no suelen tener las flores retóricas de nuestros poetas del romancismo—el encanto de leyenda que las anima a todas, se vuelve a hallar muy a menudo en la obra más importante que emprendió Piferrer, preparando tal vez la historia del reino de Aragón, «uno de los ensueños de su vida», como dice Milá y Fontanals. Esa obra, que le puso en las manos «una feliz casualidad y una ocasión oportunísima», fué la que vino a llamarse *Recuerdos y bellezas de España*. El dibujante Parcerisa concibió la idea; buscaba un ilustrador literario para sus litografías, y hubo de dirigirse a Milá; éste le indicó a Piferrer.

Sólo tres tomos, no completos, salieron de su pluma: los dos de Cataluña y el de Mallorca. En la Arquitectura, con sus monumentos en pie y sus melancólicas ruinas, buscó Piferrer los ecos de la historia, las voces de la poesía. No es la construcción en sí lo que más le atrae, ni el arte ni el paisaje solos le prenden: son sus alianzas, el espíritu de los tiempos y de los hombres que en ellos quedó flotando. Nadie hasta Piferrer—ni Jovellanos, ni Cean Bermúdez, ni Ponz—vió así las piedras de España, entre sus árboles y sus rocas. Otros prosiguieron la labor empezada. Quadrado y Pí y Margall los primeros, en seguida Madrazo y otros más; Piferrer, a la ca-

beza de todos, escribió, mientras tuvo aliento, aquel canto a la España medieval, aún más presentida que conocida, y lo hizo sonar en consonancia con otros cantos, los de aquellos «nuevos sacerdotes del Norte», Schiller, Goethe, Walter Scott, que empezaban a oirse en Europa entera.

«Bajo la humareda del campo de batalla y el sordo rumor de los partidos en lucha» escribió Piferrer. En su centenario, apenas si comienza a disiparse otra humareda más terrible, y la lucha de los partidos es más recia que nunca. Este catalán de ayer, enseñándonos a mirar vestigios de gloria y hermosura naturales, evocaba entonces un pasado abolido. Hoy, otros catalanes nos señalan al porvenir. Y no acompañan su ademán con canciones primaverales, como aquélla tan grata. No nos empeñemos en repetirla: aún no es hora. Las gaitas no pueden sonar, las danzas no pueden seguir, mientras no cubra las praderas «el verde manto de la esperanza». Y estamos en invierno, en un cerrado invierno de suspicacias y rencores.

19-XII-1918.

RAMON

Aquel poema sobre las cosas que un hombre lleva en el bolsillo que cierto día se le ocurrió a Chesterton, y que no llegó a escribir porque pensó que sería demasiado largo y que el tiempo de las epopeyas había pasado ya, un escritor nuestro está a punto de escribirlo, y lo hará cualquier día que se levante de humor. Ha llevado ya a término diversas fatigas por el estilo. Ved, si no, estos libros que se amontonan hasta una respetable altura: *El libro mudo, El Rastro, Greguerías, Senos, El Circo*, todos sus compañeros de ayer, y estos dos, flamantes, chorreando tinta, de hoy: *Pombo* y *Muestrario*.

Chorreando tinta, sin metáfora. La obscura portada de *Pombo*—obra de un sutil dibujante, Romero Calvet—no se apartará de vuestras manos sin dejaros, además de su espíritu, algo de su negra materialidad. Es comunicativa, como toda emoción. Os tendréis que limpiar las manos, como os limpiaríais una lágrima. Y acaso con el libro, después de leerlo, os ocurra algo semejante. Sólo que esta emoción cae por dentro, y, por más que os empeñéis, no podréis enjugarla.

Pombo, la vieja botillería de la calle de Carretas, con su abolengo y su melancolía, es—¡no lo sospecháis vosotras, familias burguesas que consumís, por tradición familiar, los témpanos ingentes de los «arlequines»; ni vosotros, ancianos venerables que hacéis aún confidencia de nostalgias a los acreditados sorbetes de arroz!—; es un plantel de ingenios, es nuestra *Closerie des Lilas.* Si fuerais allí el sábado por la noche—ya sé que sólo vais por la tarde el domingo, y rara vez entre semana—, protestaríais contra una «peña» bulliciosa que acapara una de las galerías de catacumba que forman el café, o la sagrada cripta, como sus acaparadores lo llaman.

Si un Diablo Cojuelo levantase, como en la contraportada de Romero Calvet, la techumbre y los pisos superiores del inmueble, veríais, apenas se disipara la masa de humo que hace irrespirable el ámbito, unas caras de mozos, no todas pálidas por el trasnochar y la vida azarosa. Distinguiríais, entre ellos, a uno más pequeño, robusto, con patillas de compañero de Torrijos y complexión de *futbolista*, con una pipa eterna en los labios, productora en gran escala de aquel humo que la noche no logró disipar.

Aquél es Ramón, el *manager* y sumo sacerdote de Pombo. En sus libros recientes, el apellido que ostenta, y que todos conocen, Gómez de la Serna, se agazapa a los pies del nom-

bre agrandado, como el mote en el escudo de armas. ¿Por qué? Él lo sabrá; quizá estén las razones de ello en los recónditos archivos de su heráldica personalísima; quizá sea sólo que al verso formado por el nombre y los apellidos de todo escritor—heroico o elegíaco, grotesco o satírico—, prefiera la iniciación germinal del pie métrico formado por estas dos sílabas, breve y larga, Ramón.

Ramón, pues, y no ya Gómez de la Serna, maestro en la noble arte de la «greguería», es el que se aparecerá a vuestros ojos. La greguería, él la ha definido y estudiado con minuciosidad; no es cosa de copiar aquí sus palabras. Para los lectores no iniciados diremos, con todo, que la greguería no es invención de... Gómez de la Serna—evitemos, por una vez, el Ramón consonante—. Greguería es un verso de Virgilio, y greguería es aquello de «El toro, que era un perro...» Son greguerías una *Historia Natural*, de Jules Renard, y una *Soledad*, de Góngora. Sobre todo, no pidáis la definición al *Diccionario de la Academia*, que os podrá definir el conjunto de los libros de Ramón, pero de ninguna manera, en singular, la gracia alada de estas diez líneas, comparable a una *uta* japonesa, ni la punzante crueldad de aquellas dos, que recuerdan el espíritu de los más terribles epigramas de Marcial, ni la plasticidad evidente de esas otras, recortadas, concretas, terminantes como una punta seca.

Todo lo hallaréis en estos libros; no los terminaréis nunca, no los abandonaréis nunca; hoy os irritarán, para encantaros mañana. Y en pocos minutos, sin volver la hoja, encontraréis, acaso, después de treinta líneas que nada os dicen, lo que habéis buscado inútilmente en centenares de libros.

Ramón es uno hasta el aislamiento y es vario hasta la dispersión. De lo que es puede dar idea el *Muestrario* que ha recogido para la Biblioteca Nueva. Pero es un *Muestrario* que da tanta idea de él como podía darla otro totalmente distinto. Casi nos ha entrado la sospecha de que, por un capricho editorial y tipográfico, cada ejemplar de este libro es diferente de los demás. No son, propiamente, sus *Páginas selectas,* ni *Las tres mil mejores greguerías.* Son unas cuantas que han caído ahí como podían haber caído otras, y no por ello tienen interés menor.

El hombre que ha desmenuzado en partículas *El Circo* y *El Rastro, Pombo* y su propia alma, anotando al minuto sus imágenes, sus sensaciones, sus pensamientos y hasta la moneda falsa y subrepticia de todas estas cosas, es capaz, créalo Chesterton, de escribir la epopeya de los objetos que un hombre lleva en los bolsillos; y ese poema, escrito por el Valmiki de Pombo, sería, sin duda, caudaloso como un Ramayana y un Mahabharata juntos. No, no ha pasado la edad de las grandes epopeyas, y aquí

tenemos quien puede realizarlas, quien las ha realizado ya. Y si el gran humorista inglés lo encontraba todo en sus bolsillos, todo menos el billete del ferrocarril, nuestro Ramón es capaz, no ya de encontrar su billete, por difícil que se crea, sino de ceñirse a él como asunto de un vasto poema épico en infinidad de *slokas*. ¡Quién sabe si la idea le será grata y un día de estos nos enviará el primer tomo de la epopeya del billete de ferrocarril!..

24-XII-1918.

LÍRICOS PORTUGUESES

Dos hermanos raras veces van juntos por la vida. Sus aficiones y sus gustos les llevan a éste, por aquí; al otro, por allá. Cuando por ventura se reúnen, nadie más acorde con un hermano que el otro hermano; parece como si entonces formaran una dúplice entidad superior, anulándose en ella. Pero en el correr de los días, ¿qué tienen de común? Para unos hermanos Alvarez Quintero que veáis por el mundo, ¡cuántos hallaréis del tipo opuesto, aunque los una cierto interés distinto del puro afecto fraternal, una colaboración literaria, una participación en la misma empresa mercantil! A los hermanos que

van juntos, bien se les conoce: basta ver a uno de ellos para que, sin mirar a su lado, pueda jurarse que allí está el que no hemos visto aún. En cambio, de este amigo tan íntimo nuestro, cuando nos dicen un día: Su hermano Tal..., pensamos: ¡Ah!... Pero ¿tenía un hermano?

Las letras de España y las de Portugal son como estos hermanos, desprendido el uno del otro. Nos los hemos imaginado así: el uno es un hidalgo rectilíneo y severo, enamorado de su casona de recio escudo de piedra, rico en cuarteles, muy dado a devociones y rezos, o, para entretenerse, a devanear lances heroicos de guerra y conquista; muy apegado a lo suyo, nada curioso de lo ajeno y en grave peligro, cuando asome la vejez, de casarse con la criada; el otro, mozalbete novelero y cantarín, a estrechas en el rancio solar, se lanza un día por esos mares, dejándose una novia en tierra; se asoma a los cuatro rincones del mundo, es voluble, enamoradizo; pero sabe que al retorno el amor fiel le aguarda, conservándole intacto el tesoro de la ilusión primera.

Basta leer las *Características de la literatura portuguesa*, tal como las ha concretado un escritor lusitano, Fidelino de Figueiredo, para comprender que Portugal recogió la parte de herencia que España no había hecho suya; las dos literaturas se complementan: allí la lírica, aquí la novela y el teatro. Hicieron las particio-

nes como hermanos bien avenidos. Luego se separaron, y ahora casi nunca se ven: cada cual tiene sus intereses, sus amistades, sus preocupaciones.

Nada más desconocido, en efecto, que la literatura portuguesa para un español. Para los de ayer, empezaba y acababa en Camoens; para los de hoy, se resume en Eça de Queiroz. Y sin embargo, ya en el espíritu clasicista de Menéndez y Pelayo, mozo, influían las estrofas horacianas de Filinto, y en Valera se despertaba la curiosidad por las imitaciones de la epopeya popular forjadas por Garrett, y en Rubén Darío dominaba la técnica de Eugenio de Castro, con mayor fuerza que la de los franceses, y Miguel de Unamuno, inclinándose desde su rectoría de Salamanca sobre el vecino país, venía ayer a hablarnos de Camilo Castello-Branco, de Guerra Junqueiro y de Teixera de Pascoaes.

Iban, poco a poco, sonando en España esos nombres que debían sernos familiares. Y he aquí que hace algún tiempo un poeta distinguido, Don Fernando Maristany, que ha intentado plegar la lengua española a la interpretación de la poesía de pueblos muy distintos, ofreció, en un haz, al público de nuestra habla cien poesías, escogidas entre las mejores portuguesas, con las cuales intentaba darnos una impresión de conjunto, una visión reconcentrada de aquella

lírica opulenta. Como traductor, pone todo empeño en conservar el giro, el acento, la estrofa de los originales. Démosle gracias por no haber evitado tal o cual lusitanismo, que a un transcriptor atormentado por escrúpulos de otra suerte le hubiera parecido intolerable, y en él es, justamente, la esencia de la poesía. Alabémosle también por haber hallado, en el señor Ribera-Rovira, un prologuista cumplido. Buen conocedor de aquella literatura, a la que ha consagrado, en catalán, libros muy estimables, realiza en su estudio lo que el autor esperaba de él: una breve síntesis ideológica del movimiento poético lusitano.

Prologuista y traductor detiénense complacidos en las novísimas tendencias. No falta, acaso, ningún nombre importante, y en este libro, que se abre con el rey Don Diniz, figuran poetas de hoy muy jóvenes. El maestro de todos, Teixeira de Pascoaes, obtiene consideración especial. Su nacionalismo espiritualista, esa vaga religiosidad, ese anhelo de vida eterna que se concentran en la palabra «saudade», dan a cada poesía suya una atmósfera cálida, vaporosa, poblada de sombras. No le pidáis evocaciones precisas, versos de pintor. Es todo espíritu, todo música; música temblorosa de órgano en que sirve de melodía esa mágica saudade, «recuerdo de alguna cosa con deseo de ella». Por aquí nos asomaremos, españoles, al alma

hermana de Portugal, que late apasionadamente tan cerca de nosotros. No podemos, no debemos ignorarla.

31-III-1919.

TRES LIBROS RUSOS

Desde que, hacia 1880, se tradujeron al francés las novelas de León Tolstoy, no ha dejado España de tener, con relativa prontitud, versiones de los libros rusos que iban pasando a la lengua de la nación vecina. Por los folletines primero, y más tarde por los editores barceloneses y por el esfuerzo editorial de *La España Moderna*, pudimos leer lo más significativo de Tolstoy, casi todo Turguéñef y algo más, no siempre bien elegido entre lo que no siempre elegían bien los traductores franceses. Gorki se tradujo también a raíz de su difusión en Francia, lo mismo que Mereshkóvski; se asomaron a los escaparates de nuestras librerías, aunque no en lo principal de su obra, Chéjof y Andréyef; Dostoyevski seguía casi intacto.

Con la guerra y con el interés político despierto hacia Rusia, la traducción a nuestro idioma de los libros capitales de aquella literatura vuelve a florecer, pero ya de modo diverso. La

guerra ha enseñado el camino de España a algunos escritores de aquel país. De labios del poeta Minski oyó nuestro público intelectual una exposición inolvidable de las condiciones que han determinado el presente estado de cosas en Rusia. Empezaron las casas editoriales a encomendar versiones nuevas de aquellos libros a personas que podían leerlos directamente y traerlos a nuestro idioma con ligera ayuda, y aunque el procedimiento antiguo de la traducción indirecta no esté desterrado, ni mucho menos, he aquí, ante nosotros, unos cuantos libros más cercanos a sus originales que todos los anteriores.

Una biblioteca nueva, la «Colección Granada», que en pequeños y elegantes volúmenes, de presentación semejante a la probada en la *New Universal Library*, se propone acercar al público las obras maestras de la literatura, ha dado, casi para empezar, dos libros rusos. Ambos están traducidos por el Sr. Portnof, profesor de lengua rusa en el Ateneo de Madrid: *Un héroe de nuestro tiempo*, de Lérmontof, y *Lluvia de primavera*, de Turguéñef.

Otro libro, recién publicado, del Sr. Tasin, escritor bien conocido por su colaboración en la prensa de Madrid, es una breve novela de la revolución rusa. Muy breve, un episodio no más: el descubrimiento de una traición y el castigo del culpable por sus compañeros vendidos, es

el asunto de *El traidor*. Tiene este libro un interés de cosa vivida, y en su rapidez de boceto sugiere más de lo que revela. Toda la red de asechanzas que se tienden al paso de los hombres de buena voluntad reunidos en torno del *Coronel*, toda la energía gastada por ellos en eludir la diaria persecución, distrayéndola del propósito más alto, se retratan capítulo tras capítulo, con una concisión enérgica que se advierte aun a través de la poco limada traducción española.

Cuando libres, al fin, el *Coronel* y Natascha sienten que «la batalla está ganada», ya no se hallan en Rusia, sino en territorio extranjero. Han ganado la batalla pequeña, la que les ponía a diario frente a la muerte obscura; la otra, la grande, que ha de salvarlos a ellos y a sus hermanos, no se ha empeñado aún cuando la novela termina, ni se ha decidido totalmente a estas horas en la realidad. No hay sino una aurora roja de incendio y de sangre.

A esta luz, los personajes del episodio narrado por Tasin adquieren un relieve, una significación independiente de su realidad literaria. A esta luz, los héroes de los otros dos libros, el Pechorin de Lérmontof y el Sanín de Turguéñef, cobran categoría de antepasados a quien las circunstancias han puesto en lucha, no con todo el orden social, sino con otros seres ahogados, oprimidos como ellos por la vida.

No es fácil ver en Sanín al revolucionario en germen. La voluntad le falta; se deja captar lo mismo por el amor puro de la muchacha italiana que por la refinada coquetería donjuanesca, más dura porque es femenina, de su compatriota. Es el hombre sin voluntad, abandonado al momento, para quien aquellas pasiones juveniles han de ser, cuando pasen los años y se conviertan en recuerdo, como «lluvia de primavera». Pero allí se destrozó su vida, y en el vacío de la que ha de llevar después encuentra su expiación. ¿Qué será aquel hombre, con toda la posición que luego conquista, sino un náufrago del primer amor perdido?

Turguéñef no fué un escritor de rebeldía. Cuando a uno de sus personajes, al Bazárof de *Padres e Hijos* se le escapa un grito de protesta, es por su caso particular; pero la sociedad rusa que pinta, la elegancia superficial de que se visten las almas huecas de pasión o gastadas en ella, dan el fondo en que la rebeldía tiene que estallar sin remedio. Del desencantado Sanín ha de nacer el rebelde. Sanín es el padre que en el retrato al óleo, vuelto ya de color por los años, parece decir melancólicamente, apoyado en la dorada moldura: «Yo nada quise, y me asombra que vosotros queráis».

Pechórin es el abuelo; el abuelo romántico, muerto joven como aquel generoso lord inglés prototipo suyo. Se nos aparece en una brillante

miniatura y sus palabras son muy otras: «Vosotros queréis lo que yo quise y sabéis lo que yo no sabía: ¡así logréis lo que yo no pude lograr!» Pechórin es ya el revolucionario; pero, aislado en su protesta, la convierte en timbre de distinción y elegancia personal. Es un tocado de lo que se llamó el mal del siglo, un extravagante, entre el rebaño de los sometidos y conformes.

Obra de poeta, de uno de los más altos líricos rusos, *Un héroe de nuestro tiempo*, había de ser subjetiva en sumo grado. Es casi autobiográfica, y tan cumplida, que hasta la adivinación de su trágico fin nos da el poeta en la escena famosa del duelo al borde del precipicio. El colorido oriental de algunas narraciones, entre las varias que forman el libro, como una serie de episodios con un héroe único, la mezcla de amor desesperado y crueldad instintiva que en el más bello de todos, en *La Princesita Mary*, da a Pechórin apostura de burlador, burlador de pobres mujeres enamoradas y burlador de sí mismo a la vez, dan a la novela de Lérmontof un sabor característico de su país y de su tiempo, pero más de su tiempo que de su país. El espíritu europeo agita el alma de Pechórin, preso entre rutinas y vanas exterioridades sociales.

En cambio, el Sanín de *Lluvia de Primavera*, fuera de su patria, entre extraños, conserva un alma rusa, indolente, fácil a todo halago, y, de pronto, ante el hecho irrevocable, abandonada

al vértigo que lo arrebata. Así son las novelas de Turguéñef, el más artista de los escritores rusos, el más europeizado, al parecer: como una estancia señorial en pleno campo, exquisita de adorno, rica sin exceso, cálida, íntima, como si todo lo del mundo se encerrara entre sus cuatro paredes, y, de pronto, una ventana que se abre sobre la monótona infinitud de la estepa.

13-IV-1919.

EL NUEVO ROMAIN ROLLAND

Ante la ciudad sitiada las tropas de asedio, lo mismo que los defensores, contemplan un espectáculo insólito. Una criatura se cayó al foso tapizado de muelle hierba, y sentada en el fondo espera sonriente que la saquen de allí. Ya va en su auxilio la madre, robusta y brava moza, que agarra a la niña, le da un beso, un azote y se vuelve al amparo de la muralla, no sin haber derrotado, con una escoba por arma, a un soldadote que salió de las filas contrarias atraído por sus encantos; porque es de notar que la matrona, por la rapidez de la carrera y o escarpado del sitio, hubo de exponer a la visión de propios y extraños aquello que, como di'o un zumbón poeta nuestro,

no profanan
el sol dorado ni la luna llena.

He aquí una de las escenas iniciales de la última producción, recién aparecida en los escaparates de los libreros, de uno de los más graves novelistas de estas trágicas horas. Nadie diría, de primera intención, que el episodio referido es de Romain Rolland.

Hay en este nombre una dolorosa vibración que traerá a la mente algunas de las páginas más hondamente humanas que se escribieron antes de la guerra, en que hallaron un poco de su inquietud todos los hombres que aún no han llegado a viejos, y también la memoria de aquellas palabras que resonaron, si no por encima del combate, como el autor quería, aparte de su encarnizamiento. Sabido es que Romain Rolland, en la contienda de los pueblos, se proclamó ciudadano de una humanidad futura, en la que fué francés a su manera, harto diferente de la de otros hombres que iban a pelear y a morir en los campos invadidos.

Acabada la guerra lo primero que publica es un libro de mero pasatiempo (1), terminado e impreso ya cuando aquélla estalló. No juzga del todo vana la moraleja que de él se pueda sacar—como de todo libro puramente literario si

---

(1) *Colas Breugnon*. París, Ollendorf, 1919.

se ha escrito con intención recta y claridad de espíritu—, y en cierto modo se lo propone como ejemplo a los pueblos «gloriosos y molidos» de Europa. Hay, ciertamente, entre las líneas de ese relato algunas frases significativas: «Si no soy enemigo de uno tendré a los dos por enemigos»; hay en su desarrollo una exaltación de la alegría en las adversidades, un canto a la vida por la vida, que, aun siendo de *avant-guerre*, pueden parecer actuales y hasta alusivas a todo lector por escasa afición que tenga a buscar segundas intenciones.

Todo ello es legítimo, y noble sin duda el propósito. Lástima que, en la ejecución, esa manera leve, alada, con que ha querido pintar a sus borgoñones y ensalzar la bulliciosa y activa existencia del viejo artesano de Clamecy, a quien la vida sonríe en los ojos de la nieta, en las copas colmadas y en las finas maderas que trabajan sus manos, no responda siempre al intento. La misma forma rítmica, abundante en alejandrinos y octosílabos, en rimas y aliteraciones, es a las pocas páginas, pesada por sobra de artificio. Y sobre todo, es una sorpresa no justificada por un acierto innegable. Cuando un escritor como Romain Rolland, con todo un público enfrente, ha asumido ya, obra tras obra, un carácter bien definido, en su ademán un reposo, en su palabra una unción comunicativa, en todo su arte una continencia por encima del nimio

juego de las palabras, corre grave peligro cuando cambia hasta el punto de que su nuevo libro llegue a parecer una pirueta. El episodio antes referido es en alto grado revelador. Es como si viésemos de repente al conde de Romanones sin su cojera tradicional o como si el presidente Wilson dejara de afeitarse en la travesía y se presentase ante Europa con bigotes ensortijados.

21-IV-1919.

RONSARD, POETA DE AMOR

Hay un soneto en Pierre de Ronsard, entre muchos, que nos hace pensar en otro de nuestro Góngora. Es el que comienza:

Ce beau corail, ce marbre qui souspire,
Et cet ébene, ornement d'un souci...

En el poeta andaluz vemos, como en el maestro de la Pléyade, mármol y ébano, metales y gemas:

Cuál del Ganges marfil o cuál de Paro
Blanco mármol, cuál ébano luciente,
Cuál ámbar rubio o cuál oro fulgente,
Cuál fina plata o cuál cristal tan claro...

Góngora y Ronsard se inspiraron, los dos, en el Ariosto; y el español le anduvo todavía más cerca, tomándole hasta algunas rimas. Esto era moneda corriente siglos atrás; y no impedía que cada poeta, con los materiales mismos, lograra su cabal y auténtica expresión, alejándose del modelo.

El Ariosto pide un escultor capaz de labrar urna o vaso en que los cabellos de la amada, separados de ella, puedan olvidarse de su hechizo, sin ansiar, trocados en constelación, llanto eterno. Góngora no se remonta a los astros; piensa que ante los ojos de Clori, todos aquellos encantos, reproducidos por el más hábil escultor, se desharían como si fuesen de cera. Ronsard, en fin, no busca una comparación brillante; se le han entrado en el corazón los hechizos femeniles,

De les songer, penser et repenser,
Songer, penser et repenser encore.

Esta profunda sensualidad con que recuerda, como presente, lo que amó, basta para distinguirle de los otros dos poetas, como ellos entre sí se distinguen.

Góngora y Ariosto son dos magnificencias rivales; trabajo cuesta no pensar en obras de las artes hermanas, cuando se los lee. En el Ariosto lírico, el de los sonetos y las canciones,

hay algo de orífice: las pedrerías están como engastadas en sus versos, con sus facetas y sus luces, con todos sus fuegos encendidos; en Góngora están como música y huelen a flores. Hay, tanto en uno como en otro, un amor a la palabra por la palabra misma que no se acentúa en Ronsard. Para Ronsard, el mármol *suspira*, el ébano es *ornato de una preocupación;* los esplendores de la hermosura se resuelven en un penetrante recuerdo de la amada. En el libro hay varias mujeres, pero una sola Mujer.

En los *Amores*—ahora de nuevo editados sobre las ediciones antiguas, por M. Van Bever, que ha incorporado todas las poesías de inspiración análoga de los demás volúmenes, en dos tomos de excelente presentación, aunque no libres de erratas – , Ronsard insiste, por todas las páginas, en esta nota de sensualidad melancólica o de exaltación vital. Ante la amada

L'homme est vraiment ou de plomb ou de bois
S'il ne tressaut de crainte ou de merveille...

Temor y maravilla; maravilla sobre todo, que se manifiesta en los epítetos más acariciadores, en los diminutivos más tiernos. Para Casandra, María y Elena, teje Ronsard triple corona; desde las notas osadas de su mocedad hasta las más sabias, o graves, de la vejez, en todo el

libro se advierte una sinceridad perfecta. Es la historia de un hombre atormentado por el amor, que fué delicia suya. Como en el grupo helenístico, el diosecillo con alas se encaramó a la grupa del poderoso centauro y le aguija sin piedad, a punta de flecha; pero el lastimado todo lo sufre y ni se le pasa por las mientes librarse, con un bote, del jinete molesto y divino. Goza y sufre; Ronsard no es de plomo ni de palo.

20-V-1919.

ARTE DE MUJER

Colette es la chiquilla terrible a quien todo se le consiente. Sus atrevimientos son gracias: hay que tomarla tal como es, o dejarla. No aconsejaremos a nadie esto último, ni acaso le sería posible a nadie sustraerse al complejo sentir, curiosidad, asombro, tal vez un poco de azoramiento, que precede a la aceptación gustosa, a la fruición exquisita de algún libro suyo, una vez comenzado.

En todos los de Colette, desde aquellos firmados con Willy—con el pobre Willy, lamentable después como un astro apagado—, vemos esbozarse más que en otros, y eso que no fal-

tan en la literatura femenina de Francia ejemplos significativos, algo nuevo en el campo de la literatura, después de tantos siglos: el advenimiento de la mujer.

Para nadie es un secreto que las mujeres han escrito siempre como los hombres. La frase de Don Juan Nicasio Gallego referente a la Avellaneda: «¡Es mucho hombre esta mujer!», tiene un alcance universal, aunque se quiebre, o poco menos, en la particularidad de su caso, porque la Avellaneda fué, en efecto, la mujer más mujer de cuantas han escrito en lengua española. Pero lo que hay en ella de femenino es preciso ir desenredándolo poco a poco, separándolo de la ganga retórica común a todos los escritores de su tiempo, hombres y mujeres. Y no sólo las españolas son así: novelistas, poetisas, educadoras, han pensado como los hombres, a imitación de los hombres. La queja de tórtola viuda de Vittoria Colonna, el ansia amorosa de Luisa Labbé o de Marcelina Desbordes-Valmore, la propia rebeldía de George Sand, piden acentos prestados al vocabulario masculino. Madama de Sévigné, en su tono voluble de mujer de sociedad, Selma Lagerlöf, en sus delicadezas maternales, apenas inician algo femenil. Todas ellas son Amazonas, y salen a combatir armadas de lanza y broquel, protegida la cabeza por el casco imponente, recias y musculosas como los guerreros mismos. Y el tipo de la mujer no

está en la Amazona de los escultores griegos, sino en su desnuda Afrodita de oro.

No queremos decir que la diosa de Gnido se nos aparezca en persona a través de las páginas de Colette, tomándola como tipo de estas escritoras nuevas, entre las cuales no hacen desairado papel algunas hispanoamericanas. Pero nunca la hemos sentido tan próxima.

Mitsou, después de *L'Ingénue libertine*, de *L'Envers du Music-hall*, de *La Vagabonde*, de *L'Entrave*, novelas que tenían mucho de autobiografía, viene a ser, en su sencillez aparente, en su construcción sólida, en lo esencial, en lo fino, en lo matizado de la palabra, un compendio de lo mejor que había en aquéllas. Es, sin duda, menos movida, y, a pesar de ello, resulta más sutil, más inaprehensible. Figuraos... figuraos el *Adolfo* escrito por una mujer.

Ya está lanzada la frase, y al verla escrita la juzgamos exagerada. No es el *Adolfo*, pero es «algo así». Quizá falta tiempo, y para que la novela femenina llegue a ese punto es necesario atreverse más todavía, y esperar. No es Afrodita de oro la que vemos salir de entre las gasas y las lentejuelas de un *music-hall*; pero hay en ella tanto de la diosa, que llega a sobrecogernos.

Colette ha estudiado, en algunos libros suyos, los obscuros sentimientos de los animales. Al hablar de sí, y no ha hecho otra cosa en sus

novelas, ha procurado hacer palpitar su vida con la espontaneidad del puro instinto animal. Ha sabido ponerse más allá, o más acá, del pudor. Y esto, no sólo en lo que sugiere la acepción usual de la palabra, sino en su más amplio sentido, extendiéndola a todas las manifestaciones de la vida, sin restringirla, como suele hacerse, a lo erótico.

He aquí un grave inconveniente para los lectores del tipo ordinario, lo que más les desconcierta y sobresalta. Sin embargo, en ello está lo nuevo y lo fuerte del arte de Colette. La desnudez, en su sentido literal, en lo que toca al amor físico, no es cualidad imprescindible en la que hemos llamado, personificándola, Afrodita de oro. Pero es el paso más ditícil, y Colette lo ha dado sin vacilar. Ha sabido verlo con ojos nuevos: con ojos de mujer.

La segunda mitad de *Mitsou*, las escenas de la alcoba y las cartas finales, son lo más hondo, lo más serio, lo más clasico de Colette.

20-VI-1919.

LETRAS CATALANAS

Todos los problemas literarios de Cataluña se agitan y tienen como una resonancia en las breves páginas de esta conferencia de Juan

Arús. Su autor es poeta muy distinguido; al hablar del movimiento de aquella literatura, lo hace como quien propugna sus propios ideales. No es, ni por un momento, espectador indiferente ni tampoco juzgador encargado de distribuir los premios e imponer los castigos del elogio o de la censura.

Habla el Sr. Arús de la *expansión literaria* de Cataluña. Ese desbordamiento espiritual de una literatura sobre las más próximas, en primer término, y sobre las de todo el mundo después—dice—, no lo han conseguido aún las letras catalanas modernas. Tuvo efecto en los siglos clásicos. En el XIV y en el XV menudean en castellano las versiones de libros catalanes: religión, filosofía, historia, novela. En el XVI, Baltasar de Romaní, Jorge de Montemayor y el Brocense traducen a Ausias March. Todos estos autores pasan también a las otras lenguas europeas. Entonces ha comenzado ya para la literatura catalana una decadencia coincidente con el mayor florecimiento y fuerza expansiva de la castellana. La absorción de un poeta como Boscán, contra lo que indica Nicolau d'Olwer, no es un caso insignificante, comparable al de la asimilación de Garreta (Cariteo) por la literatura de Italia. Es el punto del verdadero influjo catalán en la de Castilla. Por el amigo de Garcilaso pasa a perpetuarse en nuestra lengua tanto de Ausias March como de los italianos,

que daban modelos universales. Desde Boscán, el castellano predomina, y su vitalidad literaria en Cataluña se prolonga hasta bien entrado el siglo XIX, hasta Piferrer y Cabanyes, hasta Balmes y Quadrado, hasta Pí y Margall.

Pero entonces se ha iniciado ya el renacimiento. Los floralistas, hijos de los románticos, no fueron más que una sombra de sus padres; una lengua decaída, una cultura incompleta, un gusto inseguro, no podían darles larga vida espiritual. En el folleto del señor Arús, aquellas sombras pasan como sombras.

En realidad, la historia literaria universal no es otra cosa que una serie de períodos de creación y períodos de imitación alternados, mejor dicho, de épocas en que domina el espíritu de creación y de épocas esencialmente imitadoras. El siglo XIX catalán, hasta el advenimiento de Verdaguer (y a pesar de creadores como Milá y otros varios), fué un período de imitación. Después de Verdaguer, el ejemplo de Maragall y la maestría de Carner, en poesía, la enseñanza diaria de Ors, marcan el tiempo nuevo, el que produce poetas como López-Picó y Sagarra, dramáticos como Puig y Ferrater, críticos como Plana y Farrán; tiempo de *sociabilidad literaria*, para decirlo con una feliz expresión de Arús, manifiesta en el interés de las revistas por la producción extranjera y en las traducciones que incorporan al catalán la riqueza de todos los siglos.

A este tiempo representa Juan Arús en las ideas directoras de su estudio. Quiere que el literato catalán, siendo de Europa, no vaya a ella como satélite de modas o doctrinas, ni mucho menos de una gloria literaria, sino como una fuerza, cuya virtud emana del suelo patrio. El Sr. Arús cita el ejemplo de Escandinavia; pero de toda Escandinavia - Suecia, Noruega, Dinamarca—, ¿qué nombre, entre los varios de resonancia europea, ha logrado imponerse en todas partes, sino el de Ibsen? Mucho de Ibsen - pero cuán poco de Bjornson, o de Brandes, o de Fröding, o de Jacobsen—hay en la literatura europea de fines del siglo XIX. Esta es la verdadera expansión literaria: la fuerza de un genio creador. Lo demás toca sólo a la curiosidad intelectual, no siempre bien encaminada.

En los capítulos acerca de la cuestión del idioma trata el Sr. Arús de lo más candente. El catalán—viene a decir—ha evolucionado, en el sentido de la mayor pureza, en manos de los literatos, no en boca del pueblo. A la sabrosa lengua conservada en campos y montañas—la del *Canigó*—ha dado consistencia y refinamiento la prodigiosa labor de José Carner, la del *Verger de galanies*. Pero el lenguaje popular, el habla de las ciudades, sobre todo de esas grandes ciudades fabriles que dan a Cataluña los mayores núcleos de población, no ha seguido igual paso. «Lo que cumple no es que los lite-

ratos desciendan hasta el nivel del pueblo, sino que el pueblo se aproxime al nivel de los literatos; eso ha de hacerse, en lugar de darle gusto halagando su ignorancia.»

Aquí palpita todo el problema de la *lingua parlata*. ¿Ha de haber una lengua literaria y una lengua común? ¿Puede acaso ésta, por el ejemplo de los literatos, identificarse con aquélla? A las dos preguntas contestaríamos negativamente. Quizá el divorcio no es tan grande como el Sr. Arús ha supuesto, y quizá no estriba del todo en la lengua. El Sr. Arús está entre los jóvenes; jóvenes son aún los mejores espíritus de la literatura catalana, y la consagración popular siempre es tardía. Es, sin embargo, necesaria. Ya están olvidados aquellos floralistas que tuvieron un ficticio renombre popular ganado sin lucha; los literatos de hoy, más universales, no han encontrado ese fácil triunfo; pero les aguarda, sin duda, otro más duradero.

6-IX-1919.

LEONIDAS ANDREYEF

El telégrafo nos transmite la noticia de la muerte de Leonidas Andréyef, precisamente cuando su nombre empieza a difundirse en Es-

paña, merced a la traducción de sus obras principales. Al recordar cuántas veces se extendió por toda Europa el rumor de la muerte de Tolstoy, anteayer, o de Gorki, ayer mismo; al considerar un momento la inseguridad de todo lo tocante a la Rusia de estos días, aún queda una esperanza de rectificación. Cuarenta y ocho años tenía el gran escritor y veinte, no más, de vida literaria: estaba, pues, en la mitad de su producción normal y en plena madurez, en el momento de las obras maestras. Su renombre había ganado ya todos los países cultos. Las traducciones francesas de Persky le habían dado a conocer en uno de sus dos aspectos, el de novelista; su obra dramática, menos divulgada, se representaba con grandes éxitos, y había conquistado, fuera de Rusia, los teatros de arte. Ultimamente, la voz de Andréyef, contraria al bolchevismo, había resonado en un llamamiento angustioso, recogido por toda la Prensa occidental.

Varios estudios de conjunto acerca de su obra, limítanse a la exposición de sus temas y argumentos; los críticos que se ocuparon de él comparábanle invariablemente con Dostoyevski y con Edgar Poe. La comparación con Dostoyevski es justa. En uno y en otro escritor el aspecto social, tan importante en todo libro ruso, queda en segundo término: el primer plano, en los de uno y otro, es para el caso individual;

son penetrantes psicólogos, con la misma tendencia a analizar estados de alma anormales, y en cada retrato moral suyo hay tanta vida, tan minucioso rebuscamiento de lo característico y excepcional, como en la obra del más perfecto retratista. Gorki está más cerca de Tolstoy; Chéjof resucita a Gogol; en Kuprin, más de una vez, revive Turgueñef. A Leonidas Andréyef sólidos lazos le atan con el autor de *Crimen y castigo*; es como un vástago poderoso de aquel recio árbol.

Con respecto a Poe, más hondas son las diferencias que las analogías. Ciertamente los dos gustan de reflejar esas extrañas alucinaciones, esos momentos de crisis en que la vida gira vertiginosamente en el cerebro. Pero Edgar Poe se mantiene en su relato ajeno e impasible; habla con un acento despreocupado, neutral, que ahinca más la impresión escalofriante. Recuérdese no el mejor de sus cuentos, sino uno de los más reveladores de esta particularidad: *El barril de amontillado.* Los trances más horribles cuéntalos Poe con una perfecta naturalidad, como si dijera: salimos y estuvimos de paseo hasta la hora de comer. Andréyef no es nunca así: se solidariza con cada personaje suyo, se convierte en él mismo, se deja arrebatar por aquel torbellino de pasión o de locura que él ha creado. Su lucidez, porque nada se le pierde, no es ya la diáfana percepción edgarpoesca: ve cada de-

talle como a favor de un relámpago, rápida y precisamente, en una lividez espantosa. Cuando más se acerca a Poe es en alguno de sus dramas, en el que se titula en la versión inglesa *Black Maskers*, por ejemplo.

La muerte y la locura: he aquí sus grandes inspiradoras. Su actitud ante lo divino, su concepto del amor, muéstranse sólo a través de aquellos prismas. Escéptico para lo que los hombres llaman religión y para lo que llaman amor, hay, sin embargo, en el fondo de sus caracteres y de sus ficciones una inefable ternura, una aspiración a la eterna armonía. Así es su Sachka Yegulev, el mozo de «buena familia» que, ofreciéndose en holocausto por las culpas del padre, un general sanguinario y borracho, toma el partido de los humildes y se echa al campo, como nuestros «bandidos generosos». Así los revolucionarios de *Los siete ahorcados*, que expían su tentativa criminal en el patíbulo, entre un asesino vulgar y un gitano díscolo y exaltado.

Son *Los siete ahorcados*, de 1908; *Sachka Yegulev*, de 1912. Ambas novelas recogen el ambiente de protesta y terror que vino en seguimiento de las matanzas de 1905 y años inmediatos, de aquel período más fecundo para la rebeldía que todas las antiguas represiones del zarismo. En *Sachka Yegulev*, la primera novela grande de Andréyef, se aparta el autor

de su manera habitual, llevado sin duda por el marco diferente a que ajustaba la narración. Es un libro sintomático: la banda de Yegulev, movida en el ánimo de su jefe y en el de sus pocos adictos por un ideal de justicia superior a las leyes, se deshace por la codicia y la traición. Los aventureros que, tomando su nombre, saquean e incendian por el placer de la destrucción y del robo; los atónitos campesinos, ya pasivamente simpáticos, ya incendiarios a su vez y delatores cuando llega el momento, crean un estado de cosas que, visto por el novelista en 1912, ha producido sus frutos a favor de las convulsiones europeas. De nada sirve el sacrificio de los puros, que han hecho renuncia de su propio bienestar y de sus más íntimos anhelos por el bien de todos.

Mas, en cierto modo, Sachka Yegulev ha nacido ante el cadalso en que perecieron Werner y sus compañeros de *Los siete ahorcados*. ¿Quién nacerá del verdadero Sachka Yegulev? En el grito de angustia lanzado por Andréyef ante la situación de su patria, la esperanza apenas cabía; era el triunfo de todos los falsos Sachka Yegulev lo que le horrorizaba. Y quizá ese grito haya de ser, por decreto de la suerte, la última palabra suya.

Decimos que, en la novela, se aparta un poco Andréyef de su manera habitual. Está concebida de un modo poemático, sin preocuparse ex-

cesivamente por la trabazón material de los episodios. En cambio, las narraciones del tipo de *Los siete ahorcados,* cualquiera de las otras que completan el tomo de la Biblioteca Nueva, *A través de la niebla, El médico loco* (titulada, en versiones francesas, *La Pensée)* y *En la obscura lejanía,* todo está perfectamente unido, trabado, engranado, como si se hubiera escrito de un tirón. Aparentemente, *Los siete ahorcados* es la de menor unidad: mas no son siete historias de otros tantos personajes ante la perspectiva de la muerte; los terrores del ministro al recibir la amenaza precisa, y las diversas actitudes frente a la ejecución, segura, pero en fecha ignorada, encierran, en su contraste, el pensamiento capital. En la incertidumbre del momento cabe todo: la atonía estúpida de Yanson, la ternura desbordante de Tania, la serenidad de Werner o el juvenil desvío de Sergio Golovin; ante la seguridad de la hora, sólo cabría el terror blanco del ministro que no confía en salvarse.

A través de la niebla y *En la obscura lejanía,* son análisis de almas juveniles, aisladas entre los llamados a estar más cerca de ellas. En un caso, la degradación, el crimen, la muerte, desenlazan el conflicto; en el otro, el alejamiento espiritual toma cuerpo en la fuga hacia un destino obscuro. *El médico loco,* fundado, al parecer, en un caso real que no influye en su per-

fecto valor artístico, formula una ardua interrogación: ¿en dónde empieza la locura? Un hombre de antecedentes nada tranquilizadores concibe la idea de fingirse loco; ¿es ella la que le arrastra o aquel pensamiento nació del propio desequilibrio de su mente?

Estas obras, tanto la novela, abundante en momentos y en personajes imposibles de olvidar, como las narraciones agrupadas con *Los siete ahorcados*, nos permiten conocer a uno de los más grandes escritores de hoy. Quizá la primera revelación de Andréyef la tuvo el público español a través de la benemérita *España moderna*, ya desaparecida. Las versiones de que ahora damos cuenta no tienen por fuente exclusiva un texto francés, como las que allí aparecieron. Los señores Tasin y Portnof, bien conocidos por sus traducciones de otros autores rusos, han aportado el conocimiento de los originales a estas transcripciones españolas. No todo el tomo de *Los siete ahorcados* tiene, sin embargo, por traductor al Sr. Portnof, y en las demás novelas algún descuido permite rastrear una versión intermedia como, por ejemplo, la palabra francesa *rayon*, inadecuadamente traducida en *El médico loco*. A pesar de esto, y en el caso de *Sachka Yegulev*—novela todavía no publicada en francés—, de cierta falta de energía en la expresión, ambos libros son de todo punto recomendables.

Un detalle hay aún que no podemos pasar por alto. La transliteración del nombre de Andréyef. La que nosotros adoptamos no es la misma que aparece en *Los siete ahorcados*, ni en *Sahcka Yegulev*; es la que corresponde fonéticamente al apellido ruso. El tomo de la Colección Universal transcribe *Andreiev*; el de la Biblioteca Nueva *Andreev*. Creemos que la solución es fácil, puesto que por la desigualdad de alfabeto es imposible una transcripción literal; para los nombres rusos hay que adoptar, necesariamente, una transcripción fonética aproximada. Esto suelen hacer los rusos con los nombres extranjeros; todo el que conozca aquel alfabeto y tenga a mano un periódico ruso corriente podrá verlo en los nombres que más se citan; el de Clemenceau, por ejemplo, lo encontrará transcrito de este modo: Klemansó. Y sin embargo en ruso no se ofrecen las dificultades de transliteración exacta que surgen ante un español o un francés cuando se trata de uná palabra rusa.

20-IX-1919.

RUBÉN DARIO Y ESPAÑA

Cuando en las *Cartas americanas* le dijo Valera a Rubén Darío: «Los versos de usted se parecen a los versos españoles de otros autores,

y no por eso dejan de ser originales; no recuerdan a ningún poeta español, ni antiguo ni de nuestros días», no tenía otro elemento de juicio que las silvas o los romances de *Azul*. El «galicismo mental» que le reprocha, fué, con otros galicismos de palabra, que en *Azul* no hacían más que asomar la cabeza, lo que nuestros intratables casticistas nunca le perdonaron.

Por otra parte Rodó, ya en el umbral del estudio que sirve de prólogo a *Prosas profanas*, sienta una afirmación: «Indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América».

Uno y otro quisieran más de lo humanamente posible. No ve la causa Valera de esa desviación de la cultura española, ya iniciada en América, de que Rubén Darío es y no puede menos de ser uno de los campeones, no por un propósito determinado, por una enemiga que no existe, sino porque, contra la opinión de Valera, expresada al final de su artículo, el pensamiento español en aquellos tristes años que precedieron inmediatamente a la catástrofe se había agazapado en minucias locales y regionales, perdiendo contacto con el mundo. Al aislamiento político del país correspondía el escaso interés por las corrientes dominantes en el mundo espiritual, actitud que todavía sirve de bandera entre nosotros a ciertos elementos, cada vez más reducidos. América, ligada a la vieja metrópoli

por el idioma, no podía estarlo ya por otra sugestión; la luz venía de otra parte.

Ese desprendimiento lo marca Darío en su punto máximo con un párrafo de las «palabras liminares» de *Prosas profanas*: «El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: «Este, me dice, es el gran Don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; este es Lope de Vega, este es Garcilaso, este es Quintana». Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, Don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamo: ¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo!... (Y en mi interior: ¡Verlaine...!). Luego, al despedirme: «Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París.»

* * *

No, Rubén, no es eso. Esta profesión de hombre universal, porque no es otra cosa, nunca puede excluir al «abuelo español». Si él hace menos caso de algunos raros ingenios, de ciertos agudos poetas, que de otros dotados de más sonoros nombres, ello nada significa. El abuelo español, de quien te despides como hijo calavera, a quien no se deja salir de noche, para irte por el ancho mundo en busca de todos los amores y de todas las rimas, tiene su vieja ca-

sona y le gusta como está: profanación sería, en opinión suya, querer añadirle un piso.

Pero, al dejar al abuelo, te encontraste con los hermanos; aquí, confiésalo, anudaste aquellas fraternales relaciones con ingenios floridos y mozalbetes impetuosos que aprendieron de ti todo lo que necesitaban aprender, como el hermano del pródigo en la parábola de Gide.

* * *

Dos libros en prosa marcan, en Rubén Darío, la evolución de su concepto de España. Uno está formado por cartas a *La Nación*, que van de Diciembre de 1898 a Abril de 1900: *España Contemporánea*. El otro, publicado en 1904, es *Tierras solares*. En el primero, su España está llena de hombres, de figuras sociales, de «aproximaciones hispanoamericanas»; hay en el libro mucho de revista. Las propias frases de entusiasmo suenan a normas oficiales: «Porque si ya no es la antigua poderosa, la dominadora imperial, amarla el doble, y si está herida, tender a ella mucho más». Y sigue, luego, un símil de las estaciones del año... ¿A qué transcribirlo? En *Tierras solares*, pertenece a España la primera mitad del libro, y el Madrid, que llenaba todo el anterior, está ausente. Es libro de viaje y paisaje, de almas vistas en sus caracteres eternos, porque el poeta no tuvo vagar para que-

darse y ver cómo deformaban el primer gesto espontáneo las tristes repeticiones cotidianas. Son, además de Barcelona, las capitales andaluzas: Málaga, Granada, Sevilla, Córdoba, las evocadas aquí. Y, en los versos de un poeta amigo, se le declara *La tristeza andaluza*.

Todavía, andando los años, descubrirá Darío el jugoso encanto de Asturias, y las islas de oro del Mediterráneo le traerán, entre rumor de pinos, el recuerdo de Ulises. La España, que en *España Contemporánea* era un espectáculo, en *Tierras Solares* es una amistad. Versos de los *Cantos de vida y esperanza*, de *El canto errante*, la sellan y cifran para siempre.

Cuando, al fin de su vida, de paso para Buenos Aires, el Ateneo de Madrid le dedica una fiesta, bien sabe que no le son necesarias nuevas demostraciones de amistad; y dejando que sus libros hablen por él, cuando se levanta lee estos versos, cálidos aún, que hablan de sus luchas y de su fortaleza, que son como su profesión de fe; los lee con aquella voz lenta, grave, cortada, tímida, que recuerdan cuantos le conocieron en esos años:

Todo lo que enigmático destino
ponga de duro, o ponga de contrario,
al paso del poeta peregrino;

flecha de tenebroso sagitario,
insulto de sayón o golpe rudo,
caída en el camino del Calvario,

lo resiste quien lleva por escudo,
tranquilo y fuerte en la gloria del día
y con el sueño azul en la cabeza,
la devoción de la alta Poesía
y de Nuestra Señora la Belleza.

* * *

Además, Rubén Darío, entre la de tu tierra y la de París, encontraste la de España, la del amor. Ya ves si estabas equivocado cuando escribías aquello de *Prosas Profanas* y también cuando, en la *Divagación*, imaginabas un

... Amor lleno de sol, amor de España,
Amor lleno de púrpuras y oros;
Amor que da el clavel, la flor extraña
Regada con la sangre de los toros;

Flor de gitanas, flor que amor recela,
Amor de sangre y luz, pasiones locas;
Flor que trasciende a clavo y a canela,
Roja cual las heridas y las bocas.

Fué un amor de España, y no fué así. Como tú mismo lo has contado, no cabe indiscreción, Te lo encontraste al lado un día, ingenuo y humilde, «casi inconsciente», «sin comprender». Y, por lo que cuentas, vemos que esa *bonne chanson* que te removía el alma, quisiste gozarla tú solo y no la pusiste nunca en rimas.

Ya ves que no son claveles, ni especias, sino un perfume rústico lo que en él encontraste:

La ternura y el huso,
con el grano de trigo
y la copa de vino.

También aquí, en estos versos que han corrido póstumos por las hojas diarias de España y América, se ve la distancia entre el espectáculo—claveles, clavo y canela—y el calor hogareño.

Mucho diste a España, Rubén, pero es que mucho hallaste en ella: este grave sentimiento que te llevó de la mano por la vida y que tú quisiste que te acompañara

hacia la fuente de noche y de olvido.

Ya ves, Rubén Darío, lo que te guardaban los aposentos destartalados de la casona del abuelo español.

«LA CAVERNA DEL HUMORISMO»

Se comprende muy bien que la Universidad de Lezo, velando por su reputación científica, hasta hoy inconmovible, haya guardado inédita

la Memoria del Doctor Guezurtegui, recientemente extractada por Pío Baroja. Encargado de relatar su viaje a la caverna-museo de Humour-Point, el Doctor Guezurtegui, «hombre de espíritu subterráneo y subversivo», aficionado a mixtificaciones y entelequias, no se contrajo a escribir lo que se le pedía, ya en una relación clara y objetiva de cuanto en aquellos parajes pudo ver y oir, ya en un tratado serio con divisiones, subdivisiones, apartados, clasificaciones, nomenclaturas y apéndices, todo ello registrado en el indispensable índice alfabético. Escribió, al parecer, cuanto se le pasaba por las mientes, tuviera o no relación con la especialidad del museo, y, como es natural, el claustro de la vieja Universidad vasca no llegó a darse por enterado. Agradezcamos, pues, al Sr. Baroja la publicación de este detenido extracto, que desde luego daríamos por feliz y puntual si no se nos ocurriesen ciertas dudas; aquí nos proponemos aclararlas en lo posible, a la vista de todos.

Es la primera si, al numerar las cuartillas para enviarlas al establecimiento tipográfico, no habrá sufrido el Sr. Baroja una confusión, no remediada más tarde. Parece, en efecto, que, con los párrafos evidentemente tomados del Doctor Guezurtegui, se hayan ido a mezclar otros pertenecientes a una obra distinta, quizá a una novela, que el Sr. Baroja tuviese entre

manos. Ocasiones hay en que el lector duda si el que habla es uno u otro.

En segundo lugar, esa desmadejada lista de los individuos que acompañaban al sabio de Lezo en su expedición, nos induce a otra duda; ya dice el manuscrito que la lista en sí no tiene gran importancia, pero no sabemos a ciencia cierta si se da como índice de autoridades, relación de testigos o reparto de personajes, muchos de ellos no sólo mudos, sino escénicamente inéditos, a semejanza de aquel aficionado de la anécdota, que se vestía de punta en blanco, según los documentos más fidedignos, para gritar entre bastidores, al final de un acto: «¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra!»

Otra duda nos asalta con mayor ahinco. Héla aquí: después de leídas las 352 páginas útiles de que consta el libro, ¿sabemos o no lo que es el humorismo, cuándo nació, por qué vino al mundo, cómo se manifiesta? Si se nos pidiese una contestación categórica, tendríamos que decir: no lo sabemos. Mas, por fortuna, no hay quien nos pida esa contestación categórica.

Hay, sin embargo, en el libro, ameno y sugestivo desde la primera hasta la última página, elementos de sobra para excitar el pensamiento y llevarle a construir por sí mismo la teoría que en él buscó inútilmente. Ahora bien, al lado de esos elementos hay otros sin más objeto al parecer que el de una falsa indicación

de pista. Vemos, a través de esas páginas, al Humorismo, campeón adornado de todas las buenas cualidades, sin miedo y sin tacha, en combate singular con un adversario cuyos atractivos más vistosos vienen a ser una peluca rizada, un yelmo de guardarropía o unas flores de trapo: con la Retórica. Nunca lo hubiésemos creído. ¿Humorismo y Retórica en lucha? Comprendemos perfectamente en este mundo devorador, una lucha entre carnívoros y vegetarianos o, limitándola más todavía, entre partidarios del pollo y secuaces de la ternera. Lo que de ningún modo nos hubiésemos imaginado nunca, es el más leve rozamiento entre los incondicionales de una vianda cualquiera y los defensores del tenedor. Porque la retórica no puede ser más que el tenedor, y la necesita el lírico tanto como el humorista; todo el que escribe, la necesita de igual modo. Cuando el señor Baroja dice, por ejemplo, *el dominio de la retórica*, *el campo del humorismo*, echa mano—¡quién lo creyera!—de una denigrada figura retórica. Y su libro, si algo es, en último resultado, es un tratado retórico.

No nos parece mal que lo sea. Ni nos parece mal que lo sea en forma fragmentaria. Ni mucho menos, las observaciones anotadas aquí y allá nos parecen inoportunas. Antes bien, coleccionándolas, sistematizándolas un poco—trabajo en que podría entender, con su reconocida

competencia, una Comisión de claustrales de Lezo—, nos encontraríamos con un «ideario» del doctor Guezurtegui, que, expresado en forma aguda, vivaz, aforística a veces, por Pío Baroja, podría formar un tomito encuadernable en cretona, para llevarlo en el bolsillo y regalárselo a los muchachos, que quizá no hallarían en él más que un consejo—consejo, no precepto—: el consabido «no te encumbres, que toda afectación es mala».

Los que ya no fuesen muchachos, vería en él algo más. Una «summa» de las ideas literarias predominantes en el pequeño mundo español a principios del siglo XX: un desdén por lo «literario», un supersticioso culto a lo «científico»; de un lado, el individuo, abrazado a la vida; de otro, la masa, de rodillas ante la retórica; un héroe en primera persona—o a lo más en segunda—y un coro impersonal, a quien el héroe increpa.

No quiere decir esto que las ideas de Pío Baroja—es decir, del doctor Guezurtegui – sean hoy aceptadas por todos; antes bien, están llamadas a mover escándalo. Su defensa novelescofilosófica del humorismo viene a ser, en fin de cuentas, una exposición de preferencias y gustos, de esos gustos acerca de los cuales se ha escrito todo lo que anda escrito por el mundo. Y, entre ellos, el humorismo en sí, queda olvidado.

El momento en que, a nuestro parecer, se acerca más *La caverna del humorismo* a la definición esencial del que considera tema suyo, es aquel en que habla de la duda. El trágico, Sófocles, Racine, Calderón, no duda jamás. El lírico, el novelista, el satírico no dudan. El humorista, siempre: duda de una idea moral o de un principio filosófico, de una forma bella o de una verdad demostrada, de un sentimiento personal o de un tópico corriente; duda sin tomar partido, siempre a punto de sostener el contrario. Pero en cuanto a procedimientos no tiene uno propio y exclusivo; lo mismo puede adoptar forma de tratado científico—esa forma que el doctor Guezurtegui no quiso emplear—, que de narración novelesca, la predilecta hasta aquí de Pío Baroja, a quien debemos tantos libros llenos de vida.

Èl compara este suyo con una más o menos vistosa cometa que se remontará o no, según encuentre o no encuentre viento propicio; no quiere que se lo acaparen los «cometólogos influyentes». Pero ¿quién lo acapara? Viento y cometa salen de un mismo esfuerzo creador. Los que miran a Pío Baroja atareado en largar cuerda a su aparato, levantan después los ojos, lo ven balancearse vistoso, pero indeciso, en un cielo anubarrado, y más de una vez lo pierden de vista.

2-I-1920.

ESPAÑA Y GALDÒS

Muere Galdós en uno de los más graves momentos de crisis nacional. Postrado en sus últimos meses por el mal invencible y los años, todavía su mano encontró fuerza para poner su nombre glorioso al pie de un documento en que se pide la rectificación de una tropelía. No podía hacer más. Su voz, nunca apagada en los momentos de tensión civil, tan frecuentes en los tiempos aun no cumplidos, está callada para siempre. Pero no ha mucho resonaron desde el tablado de sus triunfos en una obra más, fruto de su ancianidad laboriosa, para decir, por boca de uno de sus personajes, unas palabras que, refiriéndose a *Santa Juana de Castilla*, a la Reina Loca, parecían retratar a la España de hoy, de este hoy que empezó muchos años atrás y que todavía no atardece: «Su único desacierto consiste en no darse cuenta y razón del paso del tiempo».

De ese hoy ha sido Galdós conciencia y acicate. En su obra no puede verse tan sólo un reflejo vivaz hecho a fuerza de arte, con la intuición que da el genio, de toda una época; existe en sus páginas también un anhelo más alto, que va parándose y cobrando fuerza ya en el intento de un héroe, ya en el sueño de un loco,

ya en el ímpetu, ciego lo mismo que la fe, de un pueblo en revuelta. Si una denominación general pudiera recoger el espíritu animador de esta obra, el que se desborda del puro interés literario, sería quizá alguna por el estilo de ésta: los orígenes de la España futura.

Por desgracia en aquellas creaciones suyas, levantadas sobre cimientos de historia patria, cada final de época está señalado por un derrumbe. *Los Episodios Nacionales* van de Trafalgar a la víspera de Cavite y Santiago. La hoguera patriótica de comienzos del siglo y las luchas por la libertad, contra absolutistas y facciosos, la romántica pugna por un régimen más amplio, las nuevas esperanzas de una monarquía joven, pasan por estos libros amados, cada uno de los cuales es un latido del corazón de España, para deshacerse muy pronto en catástrofe. Este fué el triste sino de Galdós, nacido para cantar victorias; pero su ánimo generoso, su potencia constructora, levantaron, en esas otras ficciones novelescas, tan empapadas, no en la historia, sino en la realidad de España, un vasto edificio de los que no se arruinan a cada momento. En las «novelas contemporáneas» y en el teatro, que no es esencialmente distinto de ellas, está la filosofía de todo Galdós, y a esa luz los mismos Episodios adquieren su significado transcendental de creencia en una España mejor, cuyos precursores han lanzado su grito,

han blandido su espada en una lucha que, si aún no ha llegado a su término, de ningún modo puede ser estéril.

Porque también hay una continua batalla, más fuerte todavía, si se quiere, en las Novelas que en los Episodos. Es una batalla entre las fuerzas obscuras que asedian al hombre en la relación con sus semejantes, en el hogar y hasta en lo íntimo del pensamiento. ¡De qué modo ha sabido encarnarlas Galdós en figuras inolvidables! Hoy decimos Pantoja, como se decía Tartufo. No es Pantoja un equivalente español del personaje de Molière, sino un tipo de la misma familia, pero en todo diverso. Tartufo es un farsante; Pantoja, no. Mucho se ha combatido a Galdós en España por caracteres como éste, tan abundantes en su obra entera. En ella, los sentimientos de días lejanos, convertidos en secas fórmulas, extienden sus tentáculos para ahogar los espontáneos impulsos, las nuevas creencias, nacidos con la transformación de los tiempos. Vencidos o vencedores, los héroes de Galdós se hallan siempre cara a cara con ese espectro anacrónico; porque la sociedad en que viven, como la reina Doña Juana, no se da cuenta y razón del paso del tiempo.

Que esa sociedad es la española en que hemos nacido, nadie lo podrá desmentir. Ni una mayor comodidad en el vivir—si acaso existe—ni un contacto meramente exterior con el mun-

do son argumentos en contra. A cada instante el hombre de hoy tropieza, en lo moral o en lo jurídico, en lo artístico o en lo económico, con uno de esos fantasmas. Le mandan no creer en ellos, unas veces el patriotismo, otras veces la religión, otras, y son acaso las más de temer, el «buen tono». Pues bien, no; a los héroes de Galdós, ese «buen tono» les tiene sin cuidado. Rompen toda la red de convencionalismos que los envuelve y proclaman su verdad de amor, su libertad de conciencia, más fuerte que la costumbre y la ley. Y esto lo hacen, merced al arte del novelista, como seres vivos, que logran, en el recuerdo, más existencia real que los mismos seres vivos. Cuando olvidemos a los más de nuestros compañeros de estudios, a los más de los hombres con quienes tuvimos trato y comercio, todavía hemos de recordar el nombre y la fisonomía que prestamos a unos personajes vistos solos por unas horas a través de las trescientas páginas e uno de estos libros, porque supieron hablarnos al corazón y al entendimiento. Este arte no es exclusivo, sin duda, de nuestro gran novelista; pero ¡cuán pocos escritores logran, como él, llevar al recuerdo de los demás hombres a los hijos de su experiencia y de su dolor!

El día 5 de Enero de 1920 fué enterrado Galdós. La muchedumbre, en desorden agravado por la ineptitud edilicia, animó las calles por donde pasaba el cortejo. Caía la tarde cuando

éste se dispersó. Muy escasos coches, bastantes grupos a pie, continuaron por el arduo camino del cementerio, en la hora inquieta y desapacible. Cuando el cadáver fué bajado a la fosa, cerraba la noche y empezaba a iluminarse Madrid, a lo lejos. La vuelta a las calles, a las conversaciones, a los hogares, soliviantados por la expectación infantil de los Reyes Magos, traía de nuevo a la mente el recuerdo de Galdós; pero ya no era el Galdós combatiente, apasionado, profeta de «un mundo que nace», sino ese otro Galdós tan nuestro, tan íntimo, que supo dar estado de arte a toda la humilde vida cotidiana y poner en sus libros tanto amor a estas cosas eternas: el trabajo del hombre, la gracia de la mujer, la risa del niño.

8-I-1920.

NOTA FINAL

Comentan los estudios breves reunidos en este tomo acontecimientos literarios que rara vez deja de explicar suficientemente el texto. En alguna ocasión nos hemos visto tentados a poner notas al pie, en esclarecimiento de varios pasajes; más que nunca, quizá, en la Interview con mademoiselle Bilitis. *Acaso el que lea no acertará a ver, en la leve burla, la confusión que le da pie: un periódico llamado* Renovación Española, *que vivió pocos meses y pretendía concretar una actitud de cierto grupo intelectual en los días de la guerra, tomó por un poeta real y verdadero al personaje inventado por Pierre Louys. En* Tres hombres *se apostilla el homenaje, presidido por Galdós, con que muchos españoles quisieron rendir testimonio de admiración y desagravio a Miguel de Unamuno y a Mariano de Cavia, cuyos escritos mutiló la censura encargada de velar por la neutralidad española. De aquellos días de la guerra son la mayor parte de estos estudios; no ha de extrañarse, pues, que muchas veces se aluda al conflicto europeo, directa o indirectamente. Tampoco se ha de buscar, en las figuras literarias que este libro diseña, el retrato de cuerpo entero, la imagen cumplida: el autor sólo ha pretendido, en los más de los casos, fijar con rapidez algún rasgo expresivo.*

E. D-C.

15-IX-1921.

INDICE





LS.
D5683c
233248
Author Diez-Canedo, Enrique
Title Conversaciones literarias.
University of Toronto Library
DO NOT REMOVE THE CARD FROM THIS POCKET
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

